السردُ
ومناهج النقد الأدبي

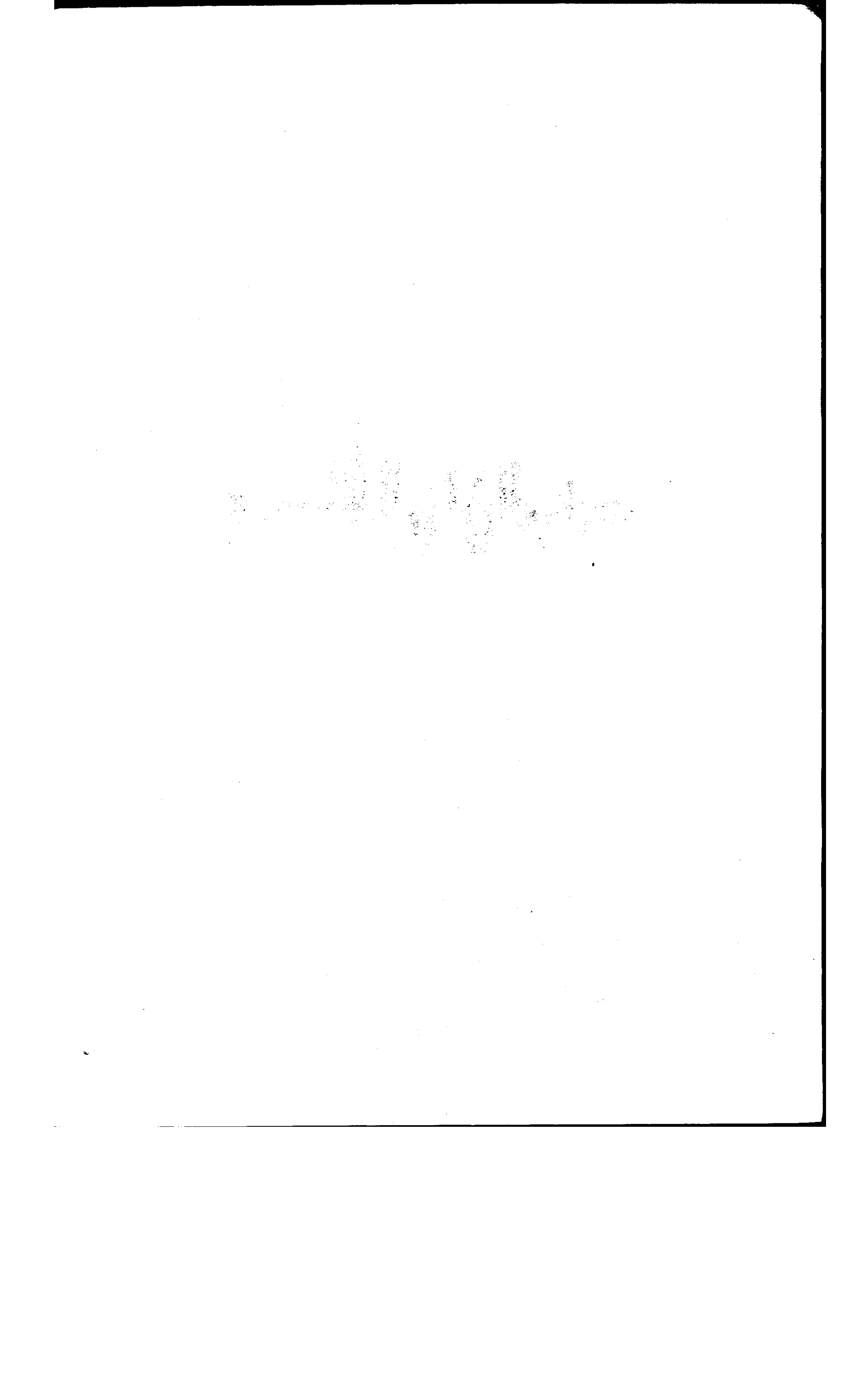
تأليف

الدكتور عبد الرحيم الكردي
أستاذ النقد والأدب الحديث بجامعة قناة السويس

الناشر
مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا . القاهرة - ت : ٣٩٠٠٨٦٨
البريد الإلكتروني adabook@hotmail.

عنوان الكتاب : السرد ومناهج النقد الأدبي
اسم المؤلف : دكتور / أ. د. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي
أستاذ النقد والأدب الحديث بجامعة قناة السويس
الناشر : مكتبة الآداب
رقم الإيداع : ١٤٧٣١/٢٠٠٤
الترقيم الدولي : I.S.B.N. 977-241-594- 1
التاريخ : ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤م

بسم الله الرحمن الرحيم



فهرس الموضوعات

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على إمام المرسلين .. وبعد

فهذه عشر دراسات في السرد وفي مناهج النقد ، يتناول القسم الأول منها عددًا من القضايا السردية ، مثل المصطلح القصصي والتكنيك السردي ، والاتجاهات المعاصرة في دراسة السرد. ويتناول القسم الثاني المناهج النقدية لدى طه حسين ، ولطفي جمعة ، ولويس عوض ، وعبد القادر القط، وشوقي ضيف. كتبتها خلال العقدين الماضيين ونُشِر بعضها في مجلات علمية وأُلقي بعضها الآخر في ندوات ، وقد لاقت عند إذاعتها قبولاً لدى كثيرين من الأساتذة الأجلاء والزملاء الأعزاء ، مما شجعني على إعادة نشرها مجمعة في كتاب واحد ، عسى أن يجد فيها طلاب النقد الأدبي شيئاً ينتفع به ، أو بدايات يمكن لهم أن يكملوا بناءها.

وقد أثبتُّ هذه الدراسات كما هي دون زيادة أو نقص أو تعديل ، إلا مَا يكون من تصويب لخطأ عابر أو ضبط لعبارة غامضة ، حتى تكون نصوص هذه الدراسات على الهيئة التي تجلت بها لأول مرة ، معبرةً عن الفترة التاريخية التي كُتِبَتْ فيها ودالة عليها وموضوعة في سياقها الذي يساعد على فهمها والدلالة على قيمته.

فالدراسة الأولى الخاصة بأزمة المصطلح في النقد القصصي مثلاً كُتِبت إبّان الانبهار بالمناهج البنيوية،أبل في ذروة هذا الانبهار، بكل ما تحويه هذه المناهج من نماذج ومفاهيم ومصطلحات والغة ، ونُشِرتْ في أشهر المجلات العربية اهتماماً بهذه المناهج (مجلة فصول) فكانت من الدراسات المبكرة التي نبهت إلى المزالق الثقافية والنقدية التي نشأت من تبني المفاهيم والمصطلحات المستوردة ، وغير المهضومة في الثقافة العربية. وارتبطت هذه الدراسة بدراسات ناقشتها ، ودراسات أخرى بنت عليها وطورت أفكارها أو قومتها.

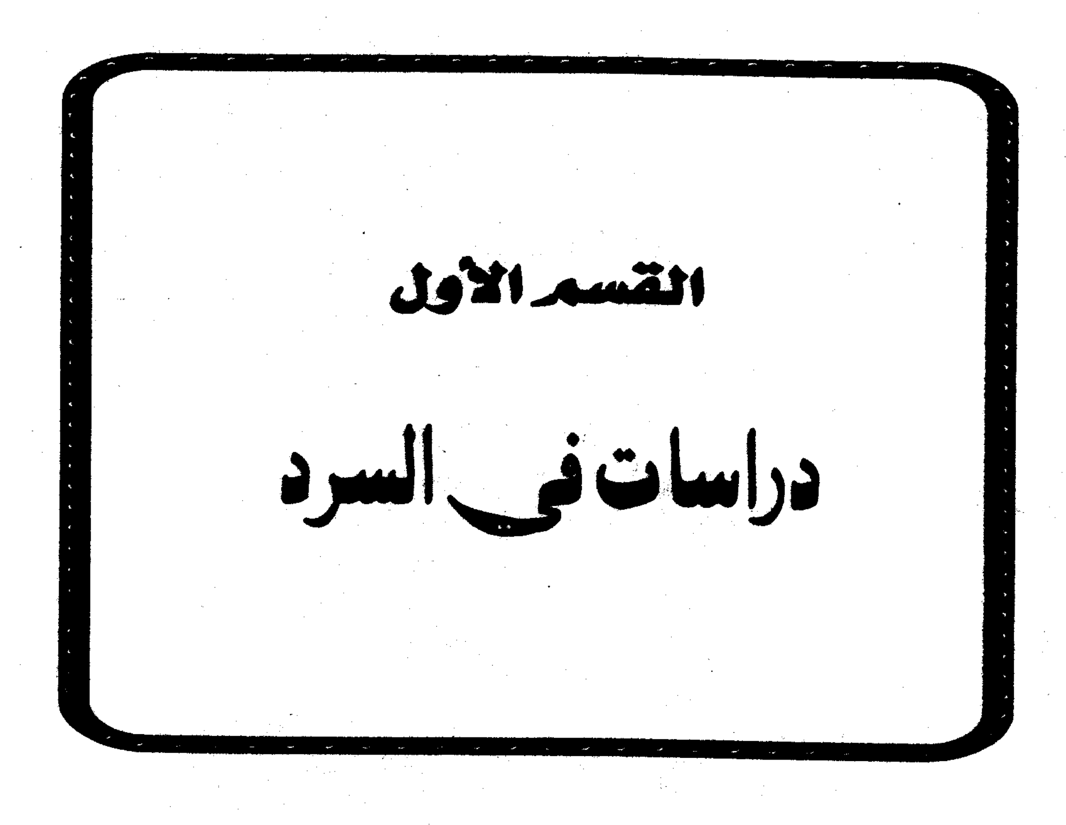
كما أن الدراسة الخاصة بمنهج الدكتور القط في تحليل النص الشعري قد ألقيت في حضوره ، وكُتِبت بروح التلمذة على يديه ، فكانت شهادته لها ذات قيمة في الدلالة على منهجه ، وكذلك كانت الدراسة الخاصة بتاريخ الأدب عند أستاذنا الدكتور شوقي ضيف أمد الله في عمره.

هذه الدراسات العشر رغم تنوع موضوعاتها فإنها تدور حول محور واحد ، يمثل أزمة النقد في اللغة العربية الآن ، وهو البحث عن منهج لدراسة النص الأدبي المكتوب باللغة العربية. البحث عن هذا المنهج في صورة نقد يتعلق باستيراد المصطلحات والمفاهيم ، أو في صورة إطلاع على مناهج الآخرين ونماذجهم ، أو في صورة التفتيش عن جذور لمناهج جديدة لدى نقادنا الكبار ، ممن عانوا مشكلة البحث عن منهج.

أياً كانت الصورة التي تبدت عليها هذه الدراسات فإنني آمل أن يكون فيها بعض النفع ، الذي يحقق الأجر الذي كتبه الله لكل مجتهد.

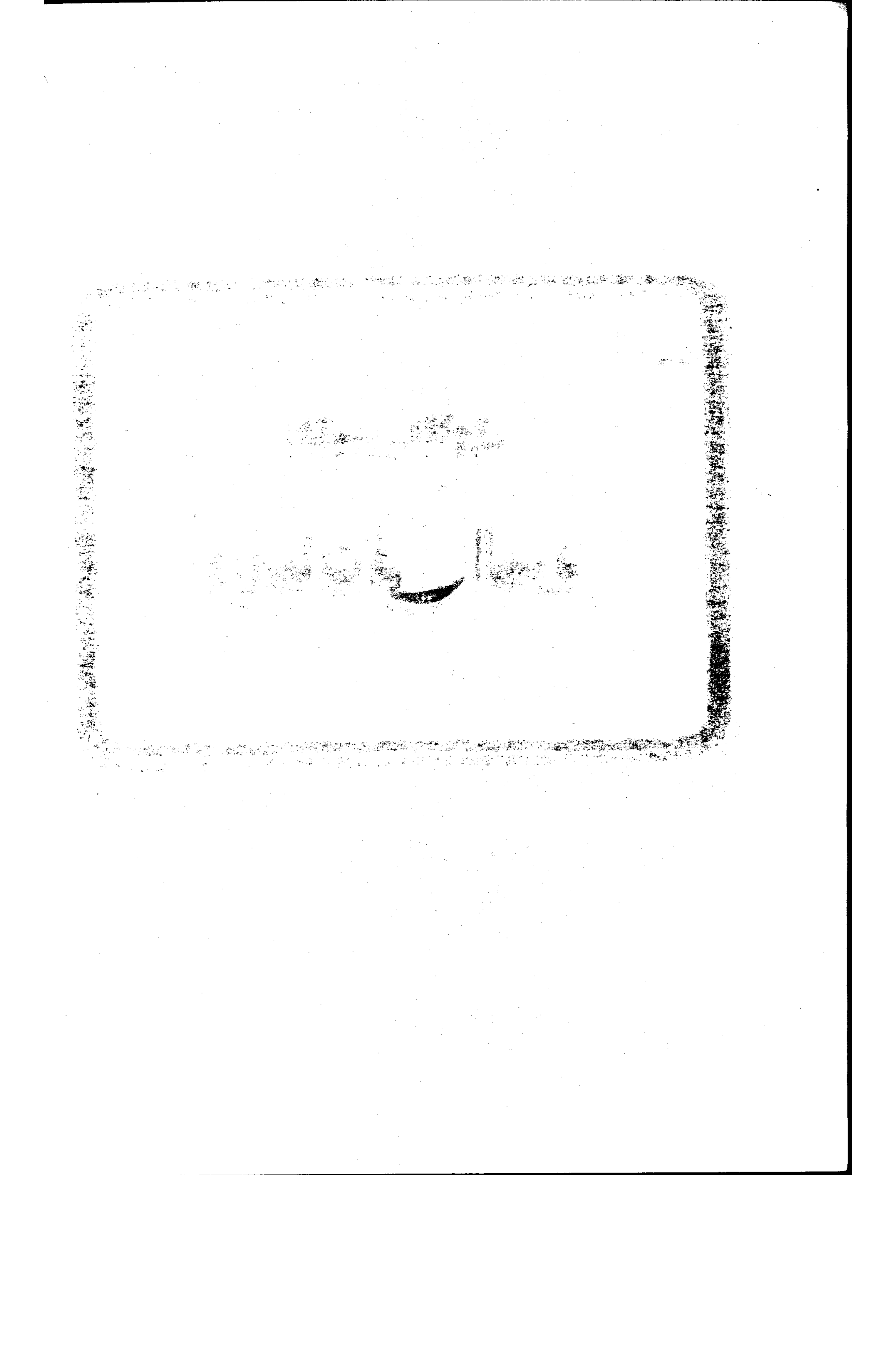
والله يهدي إلى سواء السبيل ،،

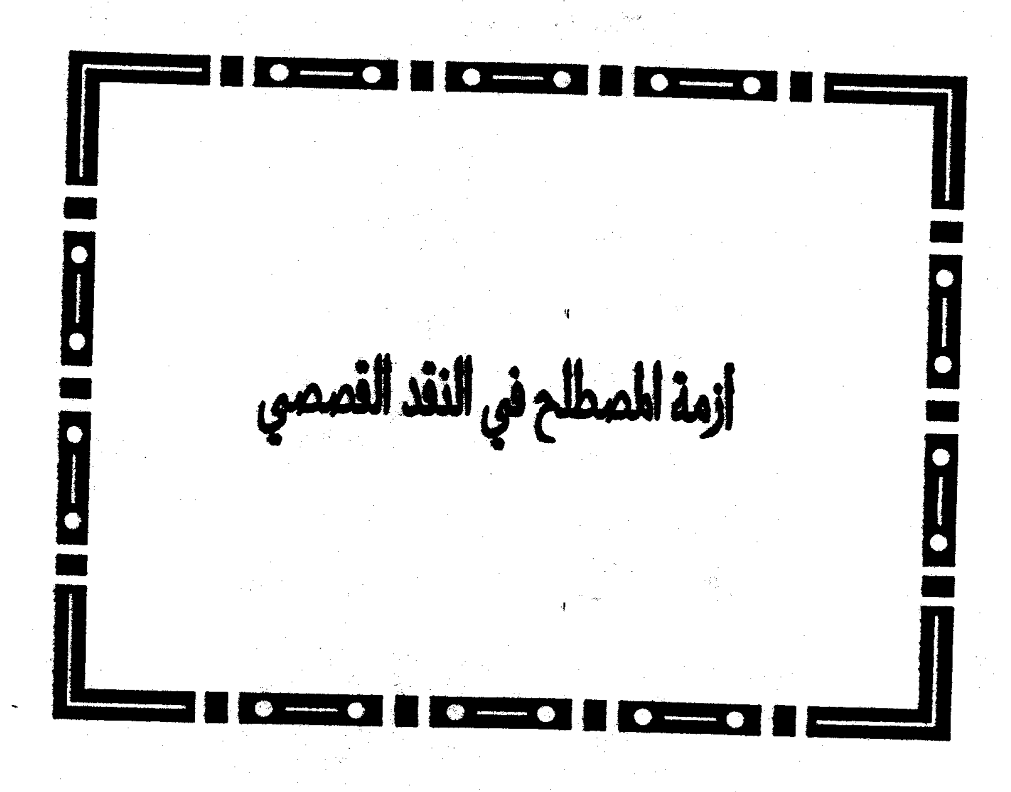
أ.د عبد الرحيم الكردي
الإسماعيلية
غرة جمادى الآخرة ١٤٢٥هـ
١٨ من يوليو ٢٠٠٤م



القسم الأول

دراسات في السرد





أزمة المصطلح في النقد القصصي

[illegible]

أزمة المصطلح في النقد القصصي(*)

-١-

اللغة التي يستعملها الناس في حياتهم اليومية غير قادرة على التعبير عن جميع المدلولات العلمية والفكرية ، نتيجة لدقة هذه المدلولات وكثرتها (فهي تفوق الألفاظ المستعملة في أية لغة حية) ونتيجة لطبيعة اللفظ اللغوي العام ، الذي يكتسب دلالته من خلال التجارب الحية لمستعمليه ، على نحو يجعل دلالة اللفظ غير خالصة من الظلال العاطفية التي تستدعي عند النطق به أو عند سماعه ، وهذه الظلال أو المعاني الجانبية ، أو "الدلالة الهامشية" ، كما يسميها علماء اللغة ، ليست متحدة لدى جميع الناس ، بل هي خاضعة للتجارب الذاتية لكل فرد ، من ثم أصبحت هذه الدلالات الهامشية مصدراً من مصادر الغموض والخلط والفساد إذا هي استخدمت في مجال العلوم والأفكار ، مثلما كان الشأن عند السوفسطائيين حينما استخدموا تعدد هذه الدلالات الهامشية في هدم حقائق العلم والأخلاق.

واللفظ اللغوي لا تتضح دلالته إلا خلال السياق الأسلوبي الذي يدرج فيه ، فليس كل لفظ لغوي يحمل دلالة ثابتة ومستقلة ، تُستدعي عند النطق به في كل موطن يُساق فيه ، وإنما تتلون دلالة الألفاظ بألوان الكلمات المجاورة لها في العبارة ، وربما تتغير الدلالة تغيراً تاماً نتيجة لتغير النظام الأسلوبي للجمل المستعملة ، فقد يُستخدم اللفظ استخداماً مجازياً أو كنائياً أو غير ذلك. وبناء على هذا يمكن القول بأن الدلالة اللغوية هي -في المقام الأول- دلالة تراكيب أسلوبية ، وليست دلالة ألفاظ أو وحدات صوتية مستقلة.

واللفظ اللغوي تتعدد بيئات الناطقين به وتختلف اتجاهاتهم وميولهم ، على نحو يجعل بعضهم ينطقه بلهجة تختلف عن لهجات الآخرين ، أو يشرك معه لفظاً آخر في

(*) نشر في مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، إبريل – سبتمبر سنة ١٩٨٧م.

حمل الدلالة التي يؤديها ، أو يحمله أكثر من دلالة ، فينشأ عن ذلك ما يعرف في اللغة بالترادف والاشتراك اللفظي وغير ذلك من الظواهر اللغوية التي تؤدي إلى غموض الدلالة.

بعد هذا يصح القول بأن اللفظ اللغوي -من وجهة النظر العلمية- وعاء فضفاض يزخر بالدلالات وبالألوان والروائح ، ويصلح لنقل الإبداع الوجداني والعاطفي ، أكثر من ملاءمته لنقل المخترعات العملية ومبتكرات الفكر ، ومن ثم لجأ أبناء كل فرع من فروع العلم إلى استخدام رموز خاصة بهم ، تعبر عما في أذهانهم من مضامين علمية أو فكرية تعبيراً دقيقاً محدداً ، وتوصلها توصيلاً دقيقاً إلى القارئ أو المستمع يتسم بالموضوعية ، دون زيادة أو نقصان ، وهذا ما يعرف باللغة الاصطلاحية أو المصطلحات.

-٢-

والمصطلح هو "وحدة لغوية" أو "عبارة" لها دلالة لغوية أصلية ، ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة في مجال أو ميدان معين ، لعلاقة ما ، تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة.

و لم تشترط بعض التعريفات التي حددت معنى الاصطلاح أن يكون المصطلح وحدة أو "عبارة" ، بل اكتفت بالقول بأنه "شيء" أو "رمز" وهذا يدل على أن أصحاب هذه التعريفات كانوا يعدون الرموز الرياضية والهندسية وأمثالها من قبيل المصطلحات ، لكن الإجماع يكاد ينعقد -وبخاصة في مجال النقد الأدبي الذي نعالجه في هذا البحث- على أن المصطلح وحدة لغوية دالة أو "عبارة".

ولكل مصطلح شكل **Form** ومفهوم **Concept** وميدان **Subject Field** أما الشكل فهو اللفظ أو الألفاظ اللغوية التي تحمل المفهوم ، وقد يكون هذا الشكل كلمة فيسمى المصطلح بسيطاً ، وقد يكون مكوناً ن كلمتين أو أكثر فيسمى حينئذ مصطلحاً مركباً.

وأما المفهوم ، فهو الصورة الذهنية التي يشير إليها المصطلح ، سـواء أكـانت صورة لمدلول حسي أو عقلي. ويشترط في المفهوم الاصطلاحـي أن يكـون محـدداً واضح المعالم وأن تكون دلالة الشكل الاصطلاحي عليه دلالة إشارية عرفيـة ، تشـبه دلالة الاسم على مسماه ، وإن كانت الدلالة الاصطلاحية تفترق عن التسمية في أنها لا تشير إلى ذوات بأعيانها ، وإنما تشير إلى مجموعة من السمات الدلالية التي تحدد مجموعـة الشروط والصفات التي ينطبق عليها المصطلح.

وأما ميدان أي مصطلح فهو الوحدات التي يحددها مجال النشاط الذي يستخدم فيه ، إذ يخضع مفهوم المصطلح الواحد ضيقاً أو اتساعاً لطبيعة المجال الذي يستعمل فيه.

على أن القيمة الحقيقية لأي مصطلح لا تتحقق إلا بشرطين : أحدهما التوحد ، وثانيهما : الشيوع ، وأعني بالتوحد أن يكون لكل مفهوم اصطلاحي شكل خـاص ، لا يشاركه فيه سواه ، وأن يكون لكل شكل اصطلاحي مفهوم واحد لا يتعداه ، أمـا إذا أصيبت اللغة الاصطلاحية بالترادف أو تعدد الدلالة فإنها تفسد ، وأعني بالشـيوع انتشار المصطلح ودورانه في ميدان استعماله ، لأن المصطلح لغة للتواصل بين المشـتغلين به في ميدان خاص ، ومتى فقد هذا الشرط أصبح ذاتياً لا قيمة له.

-٣-

والباحث في مصطلحات النقد القصصي في الوطن العربي يجد أنها لم تحظ بعناية الهيئات العلمية المعنية بدراسة المصطلحات العربية ووضعها وتوحيدها ، بل ركزت هذه الهيئات كل اهتمامها على المصطلحات العلمية في مجال الطبيعيات والرياضيات ، حـتى الأعمال الفردية القليلة التي عنيت بالمصطلحات القصصية لم تعن بها بوصفـها مجـالا مستقلاً عن مجال النقد الأدبي بوجه عام.

ولهذا لا نجد في الساحة الأدبية معجماً لمصطلحات النقد القصصي ، ولا أعلـم أن هناك كتاباً أو بحثاً توفر على معالجة هذا الميدان ، بل إن النقد الأدبي بعامة نصيبـه قليل من أمثال هذه الجهود ، وأبرز هذه الجهود الفردية التي تناولت مصطلحات النقـد

الأدبي هي مقالات نشرت في مجلات ، أو فصول ضمن كتب النقد الأدبي ، أو فقرات وردت في ثنايا الحديث عن النقد ، أو معاجم للمصطلح الأجنبي ، أو قوائم ، مثل :

١-مقالة للدكتور محمود الربيعي بعنوان "أزمة الحياة الأدبية" أشار فيها إلى اضطراب المصطلح الأدبي في مجال النقد القصصي وذاتيته ، وعدم توافر القواميس التي تحصر المصطلحات الأدبية.

٢-مقالة للدكتور عبد الحميد إبراهيم بعنوان "قضية المصطلح الأدبي" أشار فيها إلى كتاب "معجم مصطلحات الأدب" للدكتور مجدي وهبة ، وعاب فيها منهجه الذي سار عليه في تعريف المصطلحات ، ذلك لأن مجدي وهبة -كما يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم- يورد لكل مصطلح مرادفه الإنجليزي والفرنسي ، ثم يوضح مضمون هذا المصطلح كما هو في هاتين اللغتين ، فجاء كتابه أشبه بالترجمة ، فضلاً عن أنه مليء بالشواهد الإنجليزية والفرنسية والإحالات الغريبة على القارئ العربي ، على نحو جعله قاموساً أجنبياً مكتوباً بالعربية ، ثم يختم الدكتور عبد الحميد إبراهيم مقالته بقوله "إن كتابة قاموس باللغة العربية عن المصطلحات الأدبية أمر لم يحن أوانه بعد".

٣-الفصل الثاني من كتاب "المدخل في النقد الأدبي" لنجيب فايق أندرواس ، وفيه يعالج مشكلات تخص النقد الأدبي عند اليونان والرومان ، ثم يفسر مضموني مصطلحين نقديين هما "القيم" و"الذوق".

٤-فقرات من الفصل الذي خصصه سيد قطب للقصة والأقصوصة في كتابه "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" وحاول فيه تحديد مفهوم القصة والأقصوصة.

٥-"معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" لمجدي وهبة ، وهو معجم يتناول عدداً كبيراً من المصطلحات الأدبية ، لكنه ينتهج منهجاً غربياً كما قال عنه الدكتور عبد الحميد إبراهيم ، سواء أكان هذا المنهج في اختيار المادة الاصطلاحية أو في تفسير المصطلحات.

٦-"دليل الناقد الأدبي" للدكتور نبيل راغب ، وهو كتاب حاول فيه صاحبه تفسير ثلاثة وعشرين مصطلحاً أدبياً ، لا يخص النقد القصصي منها سوى ستة مصطلحات هي "رواية" ، "رواية بوليسية" ، "رواية علمية" ، "رواية قوطية" ، "قصة قصيرة" ، "ملحمة" ، ومن الملاحظ أنه يحرص على إثبات الترجمة الإنجليزية لكل مصطلح ، وأنه يأتي بمصطلح "الرواية القوطية" ولا وجود لها في الأدب العربي وأنه يحرص -عند تقديمه للمصطلح- أن يثبت تاريخ النوع الذي يتحدث عنه في الغرب أولاً ، ولا يتحدث عنه في الوطن العربي إلا في ذيل حديثه.

٧-قائمة بالمصطلحات النقدية في مجال الشعر في ذيل كتاب "في نقد الشعر" للدكتور محمود الربيعي ، وهي قائمة تضم مجموعة من المصطلحات الإنجليزية المترجمة إلى العربية في مجال الشعر.

٨-قائمة في ذيل كتاب "علم المسرحية" الذي ترجمه دريني خشبة ، وهو يكتفي بالترجمة فحسب.

٩-قائمة في ذيل كتاب "الملهاة بين المسرحية والقصة" ترجمة إدوار حليم ومراجعة دريني خشبة ، وهو قائمة بالمصطلحات الأجنبية وترجمة لها.

١٠-قائمة في كتاب "عالم القصة" للدكتور علي شلش ، نقل فيه ترجمة لشرح أحد عشر مصطلحاً قصصياً بأقلام كتاب أجانب.

١١-قائمة في آخر كتاب "عالم تيمور القصصي" لفتحي الإبياري ، حاول فيه شرح مفهوم "الرواية" و"القصة" و"الحكاية" ، ثم ينقل بعد ذلك تعريفات فورستر لبعض المفاهيم الإصطلاحية.

١٢-قائمة في ذيل كتاب "المدخل في النقد الأدبي" لنجيب فايق أندراوس بمصطلحات إنجليزية ترجمها إلى العربية.

١٣-ما ورد في حولية الجامعة التونسية من صـ١٢٥ حتى صـ١٣٩ تحت عنوان "معجم لمصطلحات النقد الحديث" السنة الخامسة عشرة.

فالمصطلحات القصصية إذن لم تحدد مفاهيمها تحديداً نظرياً في معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة ، بل أصبح تعريفها واستخدامها أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد حسبما يرى ، فالناقد أحياناً يشرح مفهوم المصطلحات التي يستخدمها في دراسته في ضوء معرفته بالمصطلحات الغربية ، وأحيانا يكتفي بربط المصطلح العربي بالمصطلح الأجنبي ، كأن يكتفي بوضع الأصل الفرنسي أو الإنجليزي بجوار المصطلح العربي المقترح. وأحياناً نرى الناقد يستخدم المصطلح حسبما يَعِنُّ له ، واضعاً إياه في مواضع يُفهم منها أنه يقصد مفاهيم يمكن التكهنُ بها ، من خلال الدلالة اللغوية للفظ الاصطلاحي ، وحيناً رابعاً نرى الناقد يستخدم اللغة الأدبية في وصف الظواهر الفنية في العمل الأدبي.

وبهذا فإن المفهوم الذي يمكن الإشارة إليه بكلمة واحدة يظل الناقد يوحي به عن طريق المجاز حيناً والتشبيه حيناً آخر ، وضَرْب الأمثلة حيناً ثالثاً ، ولا يَنفكُ عن الحديث عنه حتى يتحقق أن القارئ قد فهم أو يئس من فهم ما يعنيه ، وقد يجمع باحثٌ واحدٌ بين هذه الطرائق الأربع في كتاب واحد.

من أجل ذلك تشابهت لغة النقد واللغة العامة ، وأُصيبت لغة النقد القصصي في الوطن العربي بالغموض والخلط ، وفَقدت أكثر المصطلحات القصصية أهم ما تتميز به المصطلحات عموماً من التحديد والشيوع والاستقرار ، وقد بدا ذلك جلياً في مجموعة من الظواهر الشائعة في الكتب النقدية ، أبرزها :

١- تعدُّد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد وذلك مثل مصطلح Technique الإنجليزي ، فإنه عندما استُخدم في الدراسات العربية أَطْلَقَ الباحثون عليه مجموعة من الأسماء ، فالدكتور علي الراعي (ص٣٧ دراسات في الرواية المصرية) والدكتور محمود الربيعي (ص١٣٢ قراءة الرواية) والدكتور أحمد كمال زكي (فصول ص٢٧ ديسمبر سنة ١٩٨٢) والدكتورة فاطمة موسى (ص٢٨ بين أدبين) وأنجيل بطرس

سمعان (ص١٩٢ بين الروائي والرواية) ومؤيد الطلال من العراق (ص١٠ الواقعية الاجتماعية في الرواية العراقية) يطلقون على هذا المصطلح لفظ "تكنيك".

في الوقت الذي يطلق عليه كل من محمود أمين العالم (ص٢٨ ، ٢٩ ثلاثية الرفض والهزيمة) والدكتور سيد النساج (ص٢٢٣ تطور القصة القصيرة في مصر) ، والدكتورة سيزا قاسم (ص٢١ ، ٢٦ ، ٢٩ بناء الرواية) ، وفاضل تامر من العراق (الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) ، كلمة "تقنيات" وفي موضع آخر يجمع الدكتور سيد النساج بين كلمتي "التقنية" و"التكنيك" للدلالة على المصطلح السابق نفسه ، فيقول عنه (ص٢٥٥ تطور القصة القصيرة في مصر) "التقنية التكنيكية".

كما يعبر شجاع العاني ومؤيد الطلال العراقيان عن المفهوم نفسه بعبارة "التقنية الفنية" (ص١٢٩ الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) ، (ص٣٧ الواقعة الاجتماعية في القصة العراقية) ، أما الأستاذ صفوت عزيز فيترجم كلمة Technique السابقة بعبارة "الأسلوب الفني في التنفيذ" (ص٤٦ الترجمة العربية لكتاب الرواية الإنجليزية) ، ويترجمها حيناً آخر (في ص ٣٥ من المرجع السابق نفسه) بعبارة "فنية التطبيق".

والسعيد الورقي يطلق عليها "الحيل الفنية" (ص٤٩ اتجاهات الرواية العربية) ومؤيد الطلال يطلق عليها "الصنعة الفنية" (ص١٤ الواقعية الاجتماعية) بالإضافة إلى التعبيرين السابقين "التقنية الفنية" و "التكنيك" والدكتور عبد المحسن طه بدر (ص١٦١ تطور الرواية العربية في مصر) وحسين عيد في مجلة إبداع (مارس سنة ١٩٨٤ ص٣٢) يطلقان على المفهوم ذاته عبارة "معالجات فنية" وفي موضع آخر يطلق عليه عبد المحسن طه بدر (ص١٩٩ تطور الرواية العربية) "أسلوب المعالجة" ، وفي موضع ثالث (ص ١٢٢ ، ص٢٠٠ تطور الرواية العربية) يطلق عليها "الطريقة الفنية".

وإليك أمثلة أخرى على تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد :

أ- مصطلح Fantasy يعبر عنه في العربية بالمصطلحات الآتية :

- "فانتازيا" – يوسف الشاروني ص١٠ "القصة القصيرة".

- "الإغراق في الخيال" - كمال عياد ص١٢٨ ، ص١٣٠ "أركان القصة".
- "الرؤيا" - صفوت عزيز ص٧٠ " الرواية الإنجليزية".
- "الوهم" - يوسف نور عوض "الطيب صالح في منظور النقد البنائي"
- "العنصر السحري" "العنصر الخرافي" - علوط محمد "المغرب" ، الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦.

(ب) Short Story :

- "القصة القصيرة" - فؤاد دوارة "في الرواية المصرية".
- "الأقصوصة" - يوسف نجم ص٢٧٧ "القصة في الأدب العربي الحديث".
- "القصة الصغيرة" - العقاد ، الرسالة ، يونيه سنة ١٩٤٢.
- "رواية صغيرة" - أطلق هذا المصطلح حمدي حماد سنة ١٩١٠ ، راجع ص٦٨ سيد النساج "تطور فن القصة القصيرة في مصر"
- "رواية" - راجع ص٥٧ سيد النساج "تطور فن القصة القصيرة في مصر".
- "قصة" - محمد جبريل ص٤٠٩ (مصر في قصص كتابها المعاصرين).
- "القصص الطويلة" - حلمي بدير ، ص٩٠ ، مجلة فصول ، ديسمبر ١٩٨٢.
- "قصة قصيرة طويلة" - يحيي حقي "خطوات في النقد".
- "الرواية الصغيرة أو القصة القصيرة الطويلة" - محمود أمين العالم ص٣١ "ثلاثية الرفض والهزيمة".
- "القصص الصغيرة المطولة" ص١١٣ يحيي حقي "خطوات في النقد".

(ج) Fable

- "حكاية" - سيزا أحمد قاسم ص٢٩ "بناء الرواية".
- "أحدوثة" - سيزا أحمد قاسم ص٣٤ مجلة فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢.
- "خرافة" - يوسف الشاروني ص١٢ ، ص٣١ "القصة القصيرة".
- "قصة" - صفوت عزيز ص٤٨ "الرواية الإنجليزية".

٢- تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها الشكل الاصطلاحي الواحد وذلك مثل النماذج التالية

(أ) مصطلح "قصة" :

فإن كمال عياد في ترجمته لكتاب Aspects Of The Novel لفورستر يجعل كلمة "قصة" في مقابل اللفظ الإنجليزي Novel وذلك في ترجمته للعنوان ، ثم يترجم كلمة Story بكلمة "قصة" ص١٨٠ ، وهو في الكتاب نفسه ص٣٣ ، ٣٩ ، ٥١ يترجم كلمة Story بكلمة "حكاية" ، وفي ص١٤ ، ١٩ ترجم مصطلح Fiction بكلمة "القصص" على الرغم من أن فورستر نفسه في كتابه السابق يوضح الفرق بين مفهومي المصطلحين Novel, Story فيعرف الأول بأنه العمود الفقري للرواية ، وهو قَصٌّ الحوادث على حسب ترتيبها الزمني ، وهي العامل المشترك بين الروايات ، ويفسر الثاني عن طريق نقله لتعريف إم إيل شيڤالي الذي يقول فيه : أنها "قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين".

وصفوت عزيز في ترجمته لكتاب The English Novel لإيان وات يجعل كلمة "قصة" في مقابل كلمة Story ص٥ ، وفي مقابل كلمة Tale ص١٨ ، وفي مقابل كلمة Fable ص٤٨ ، كما أنه يجعل كلمة "قصص" في مقابل الكلمة الإنجليزية Narratives ص١٨ ، على الرغم من أنه يترجم كلمة Narratives نفسها ص٢١٤ بكلمة "حكاية" ثم إنه يجعل كلمة "قصص" أيضاً في مقابل كلمة Episodes ص٢٠٧.

هذه نماذج من أعمال الذين ترجموا المصطلح ، أما النقاد الذين استخدموه أو تصدوا لتعريفه فلم يكونوا أحسن حالاً.

فيوسف نجم في كتابه "القصة في الأدب العربي الحديث" لا يفرق بين مصطلحي القصة والرواية ، ويوسف الشاروني يقول عن "القصة" ص٧ من كتاب "القصة القصيرة" ، "القصة هي كل فن قولي درامي ، أي يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع يحتمل أن يقع بحيث يهب للمتلقي في النهاية متعةً جماليةً" وصبري حافظ يقول (ص٢٠ فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢) "مصطلح القصة يغطي كل

صيغ النشاط القصصي" ، والدكتور يوسف نوفل يخرج من الموقف بلباقة عندما يجمع بين لفظي القصة والرواية في عنوان أحد كتبه ، دون أن يفرق بين المصطلحين ، على الرغم من أن الأعمال التي يتناولها في كتابه هذا من نمط واحد.

وقد أطلق كثير من الباحثين على هذا المصطلح نفسه لفظ "رواية" وقليل منهم أطلق عليه لفظ "قصة" ، أما فتحي الإبياري فيرى ص٣٢٩ "عالم تيمور القصصي" أن القصة نوع أكبر في الحجم من الأقصوصة ، وأصغر من الرواية.

هذا بالإضافة إلى أن ناقداً في مجلة البيان "يناير ١٩١٩" ومحمد جبريل ص٤٠٩ في كتابه "مصر في قصص كتابها المعاصرين" يطلقان كلمة "قصة" على ما يطلق عليه كثير من النقاد عبارة : القصة القصيرة Short Story أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيطلق كلمة "قصة" للدلالة على ما يطلق عليه كثير من النقاد لفظ "رواية" Novel ، وأما سيد قطب فيقول : "أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة ، فليست الأقصوصة قصة قصيرة ، وتسميتها هكذا Short Story قد توجد شيئاً من اللبس ، ولعله أولى أن نصطلح في اللغة العربية على تسمية القصة "رواية" لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه" (ص٨٢ "النقد الأدبي أصوله ومناهجه").

(ب) مصطلح "حكاية"

- تعرفه نبيلة إبراهيم (ص١٢ فصول مارس سنة ١٩٨٢) بأنه "نص متكامل له بداية ونهاية ، ويحتوي على حوار متبادل بين موقفين متعارضين" وتجعله مطابقاً لمصطلح Tale الإنجليزي.
- وتعرفه سيزا أحمد قاسم (ص٢٩ بناء الرواية) بأنه : "التسلسل المطلق لوقوع الأحداث وفق التسلسل الزمني" وتجعله مطابقاً لمصطلح Fable.
- ويجعله كمال عياد مساوياً لما أطلق عليه فورستر مصطلح Story وعرفه بأنه "قص الحوادث حسب ترتيبها الزمني".

(ج) "رواية"

- يطلق العقاد كلمة "رواية" على مسرحية "قمبيز" لأحمد شوقي "رواية قمبيز" وكذلك يطلق محرر مجلة الهلال الكلمة نفسها على مسرحية "عطيل" لشكسبير (ص٥٩٩ يونيه سنة ١٩١٢م).

- والدكتور محمد غلاب (ص٣ الحركة الروائية في أوروبا) يجعلها مرادفة لكلمة Roman الفرنسية ، أي أنه يدخل في مفهومها كل القصص الخرافية والواقعية وقصص البطولة وغيرها.

- والدكتور عز الدين إسماعيل (ص١٧٢ الأدب وفنونه) يجعلها مرادفة لكلمة Romance الإنجليزية ، من حيث كبر حجمها وارتباطها بالنزعة الرومانتيكية والفرار من الواقع والإغراق في الخيال ، وهو يجعلها أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم ، تليها القصة ، ثم القصة القصيرة ، ثم الأقصوصة.

- كان الكُتّابُ في بداية القرن العشرين يطلقون كلمة "رواية" على القصص الطويلة والقصيرة (راجع ص٥٧ سيد النساج "تطور فن القصة القصيرة في مصر".

ويبدو هذا الاختلاف الذي استقر في أذهان النقاد حول مفهومي المصطلحين السابقين "قصة" و"رواية" من خلال اختلافهم حول نشأة فن القصة وفن الرواية في الأدب العربي ، فقد انقسموا حول هذه القضية إلى فريقين : فريق يرى أن فن القصة والرواية من الفنون العريقة في الأدب العربي وفريق آخر يرى أنهما من الفنون الغربية التي دخلت ساحة الأدب العربي حديثاً ، ولم يكن للعرب عهد بها من قبل.

هذا الاختلاف في حقيقته لم يكن إلا اختلافاً حول ما يقصده كل فريق من مصطلحي "رواية" و"قصة" ذلك لأن الفريق الثاني الذي ينكر وجود قصة أو رواية في الأدب العربي القديم لا يختلف مع الفريق الأول في أن الأدب العربي القديم زاخر بالأحاديث والحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية والفلسفية ، لكن هذا الفريق الثاني

لا يطلق على هذه الأشكال مصطلح "قصة" أو رواية" بل يطلق عليها مصطلحات أخرى مثل "سيرة" أو "خبر" أو "حكاية" أو غير ذلك من المفاهيم.

(د) ومن الأمثلة التي يبدو فيها تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها شكل اصطلاحي واحد أن نقاشاً حاداً احتدم مؤخراً بين المشاركين في أحد المهرجانات الأدبية عندما أطلق أحد المتحدثين كلمة "أسطورة" على بعض الأقاصيص القرآنية ، و لم يرض ذلك بعض الحاضرين ، فاحتجوا على وصفه للقصة القرآنية بهذه الصفة و لم يكن هو يقصد من المصطلح ما آخذوه به ، وإنما كان يفهم من لفظ الأسطورة غير ما يفهمون.

٣- ميوعة المفاهيم الاصطلاحية أي عدم وجود الحدود التي تميز كل مصطلح عن غيره تمييزاً قاطعاً ، ولا يبدو هذا المظهر بوضوح إلا في الدراسات التطبيقية ، وذلك مثل التميع الذي أصاب مصطلح "الواقعية" وتداخل مفهومه مع مفهوم "الطبيعية" ، وتداخله أيضاً مع مفاهيم أخرى.

ويشير الدكتور محمد مندور في كتابه "الأدب ومذاهبه" (ص٨٢) إلى هذا الاضطراب الذي أصاب ذلك المصطلح في أذهان النقاد العرب خصوصاً ، فهو يرى أنه من خلال متابعته لأعمال هؤلاء النقاد ظهر له أنهم يقصدون منه حيناً ذلك الأدب الذي يسجل الواقع المعيش ، ولا يعني بالتهاويل الخيالية ، وهو بهذا يقابل عندهم الأدب الرومانسي.

وحيناً آخر يقصدون منه ذلك الأدب الذي يسجل الحياة الشعبية ويشرح مشكلات العامة ، وهو بذلك يقابل أدب الخاصة ، أو أدب الأبراج العاجية ، أو الأدب الأرستقراطي ، وحيناً ثالثاً يقصدون منه الأدب الموضوعي ، ويجعلونه بذلك مقابلاً للأدب الذاتي أو النفسي.

ومثل هذا الخلط يحدث أيضاً بين مفهومي "المضمون" و"الموضوع" وقد أشار إلى هذا محمود أمين العالم (ص٢٣) في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة" بقوله : "ما أكثر الخلط بين المضمون والموضوع في أغلب الدراسات الأدبية والكتابات النقدية".

والذي يتتبع الدراسات العربية التطبيقية في مجال القصص يلاحظ وجود كثير من الأمثلة التي تبرهن على شيوع هذه الظاهرة ، فكثير من النقاد لا يفرقون بين مصطلحي "الصدفة" و"القدر" فالدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابه "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر" يطلق أحدهما حيناً والآخر حيناً آخر ، أو يذكرهما معاً (ص١٥٢) للدلالة على ظاهرة واحدة ، هي عدم ترابط الأحداث ترابطاً حتمياً أو سببياً.

أما الأستاذ يوسف الشاروني في كتابه "القصة القصيرة" (ص١١) فيعرف "الصدفة" تعريفاً مشابهاً للتعريف السابق ، حيث يقول :"والصدفة في العمل الفني معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع" ، في حين يقول عنها محمود أمين العالم خلال تحليله لرواية "كفاح طيبة" لنجيب محفوظ (ص٣٠) "تأملات في عالم نجيب محفوظ" "والصدفة عنده ليست غير المتوقع ، وإنما هي الضروري ، وهو الحدث الذي لم يدبره الإنسان الفرد ولكن فرضته الحتمية الكونية أو القدرية أو الاجتماعية أو الفلسفية" .. ثم يفسر "القدر" تفسيراً مشابهاً (ص٣٠) ، وأحياناً يجعل الصدفة أداة من أدوات القدر وحيناً ثالثاً يربط بين الصدفة والحتمية العامة ، وبين القدر والإلهيات ، أو يجمع بين مفهوم القدر ومفهوم القضاء.

وأكثر النقاد كذلك لا يجعلون في أبحاثهم حدوداً فاصلة بين مفاهيم الرواية والقصة الطويلة والقصة القصيرة والأقصوصة والقصة وغيرها ، فمصطلح "قصة خيالية" يطلقه صالح حماد في كتابه "احسن القصص" سنة ١٩١٠ ، ويجعله في مقابل القصص التي لم تكن تاريخاً لأحداث وقعت بالفعل ، وصفوت عزيز في ترجمته لكتاب "الرواية الإنجليزية" يجعله ترجمة لمصطلح Fiction الإنجليزي حيناً ، وترجمة لمصطلح Romance الإنجليزي حيناً آخر.

٤- ذاتية المفاهيم الاصطلاحية : إزاء هذه الضبابية التي أصيب بها المصطلح القصصي راح بعض الباحثين يستهدي بتجاربه الخاصة في فهم المصطلحات ، وأطلت الدلالات الهامشية برأسها ، وأصبح المصطلح الواحد يشع بالإيحاءات الخاصة عند أناس ، ويخلو منها عند آخرين ، يتضح هذا إذا نظرنا -مثلاً- إلى مصطلح "الأحداث" الذي يطلق عليه النقّاد العرب عدداً من المترادفات مثل : "الحوادث" و"الأخبار" و"الوقائع" و"الأفعال" و"الحوادث الوهمية" و"التمثيل" و"المواقف" للدلالة على ما يبدو من الشخصيات القصصية من أعمال ، دون تحديد أو توجيه لهذه الدلالة ، حتى في المواقف التي تتطلب ذلك.

فإننا نلاحظ مثلا أن صفوت عزيز في ترجمته لكتاب "الرواية الإنجليزية" يطلق كلمة "أحداث" أو "حوادث" دن تفريق بينهما ، للدلال على مفهوم الكلمات الإنجليزية التالية : Incidents [ص٢٤ P.31 ، ص ١٦٥ P.262] Accidents [ص٢٩ P.63] Action [ص٤١ P.48] Events [ص١٩١ P.192] Occurrences [ص١٩١ P.192] Episodic [ص٢٠٧ P.207]. ويستخدمها عبد المحسن طه بدر للدلالة على الأعمال التي يقوم بها الأشخاص داخل الرواية وخارجها.

وعلى الرغم من ذلك نجد الأستاذ عبد الرحمن فهمي في مقال له بمجلة فصول (ص٤٦ مارس ١٩٨٢) يفرق بين استعمال كلمتي "الأحداث" و"الحوادث" بقوله "ولكنّ هناك نوعين من الأعمال ، أولهما : هذه الأعمال التي لا تربط بينهما أسباب منطقية ، أي لا ينبع أحدها من الآخر ، كما تنبع النتيجة من السبب ، أو المعلول من العلة ، ولنصطلح على تسميتها "حوادث" ومفردها "حادثة".

وثانيهما هي الأعمال التي تربط بينها علاقة العلية ، ولنصطلح على تسميتها "أحداثاً" ومفردها "حدث" ثم يعقب على هذا في الهامش بقوله "إن هذا التفريق لا وجود له خارج هذا المقال"

من جانب آخر نجد الدكتورة نبيلة إبراهيم (ص١٤ في العدد نفسه من مجلة "فصول") تجعل كلمتي "الأحداث" و"الحوادث" ذات مدلول واحد ، وتجعل كلمة "الأفعال" ذات مدلول آخر ، فالأعمال التي توظف لخدمة الحكاية تطلق عليها "أفعالا" والأعمال التي لا تصلح للتوظيف تطلق عليها " أحداثاً أو "حوادث".

ومن النماذج التي تبرهن على ذاتية المفاهيم الاصطلاحية أيضاً مصطلح القصة القصيرة Short Story فإن الجدل الذي دار بين النقاد حول هذا المصطلح كان حول أفضلية استعمال عبارة "القصة القصيرة" أو عبارة "الأقصوصة" ، لكن فتحي الإبياري في كتابه "عالم تيمور القصصي" ينهج نهجاً آخر ، إذ يستخدم عبارة "القصة القصيرة" للدلالة على هذا الشكل في الآداب الأجنبية ، في حين يستخدم كلمة "أقصوصة" للدلالة على الشكل نفسه في الأدب العربي ، ويلتزم بذلك في كل كتابه.

بعد كل هذا يمكن القول بأن اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لا تتميز بالدقة والتوحد والشيوع ، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة ، من حيث ترادف ألفاظها ، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحي الواحد ، وذاتيتها ، على نحو أدى إلى غموض دلالات هذه اللغة وتمييعها.

ولا شك أن هذا كان نتيجة لمجموعة من الأسباب التي يتعلق بعضها بالظروف العامة التي يعيشها الوطن العربي ، وبعضها الآخر بظروف خاصة بمجال النقد القصصي ذاته.

<u>من هذه الأسباب :</u>

١ - أن الباحث في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غربية الأصل ، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوروبي ، وتسير بحسب تطوره العام ، فمن بين خمسمائة مصطلح أخرجتُها من أكثر من مائة كتاب عن النقد القصصي في الأدب العربي لم أعثر فيها إلا على حوالي ثلاثين مصطلحاً تحمل مضامين عربية الأصل ، وذلك مثل مصطلحات :

"النادرة" و"القصص" و"السيرة" و"المقامة" و"الشكل" و"المضمون" و"الحديث" و"المفارقة" و"الطرفة" و"السمر" و"المغازي" و"الحوار" .. وغيرها.

ومن اللافت للنظر أن معظم هذه المصطلحات الثلاثين مصطلحات عربية قديمة وأن ما استُحدث من مضامين نقدية قصصية في الساحة العربية في العصر الحديث لا يعدو بضع تسميات محلية لا يرقى كثيرٌ منها إلى درجة الاصطلاح العام ، وذلك مثل "جيل الستينيات" و"جيل السبعينيات" و"المدرسة الحديثة" في مصر ، و"الرواية البعثية" في العراق و"الرواية الحربية" في الجزائر.

على أن بعض المصطلحات العربية القديمة التي بقيت حتى اليوم لا يتحلى بالتحديد والوضوح ، إذ أين الحد الذي يفصل بين "النادرة" و"الطرفة" و"السَّمَر" و"الأُحْدوثة" .. الخ ، وبعضها الآخر أصابه التحريف ، نتيجة لأن المصطلح العربي القديم عندما استُعْمِل في العصر الحاضر حمل دلالة غريبة الأصل ، بالإضافة إلى دلالته القديمة ، وذلك مثل مصطلحات :

"الشكل" و"الراوي" و"المضمون" و"المفارقة" و"المحاء" فكلٌ من هذه المصطلحات له دلالتان ، إحداهما تقليدية ، والأخرى وافدة ، والمضامين النقدية العربية الأصلية التي لم يصبها هذا الداء ، أصابها داءٌ آخر ، هو التعبير عنها بلفظ آخر ، مع وجود اللفظ الأصلي ، على نحو نشأ عنه تعدد الألفاظ الدالة على مدلولٍ واحد ، وذلك مثل حديث الإنسان إلى نفسه في الأدب.

فقد كان النقاد يطلقون على هذه الظاهرة لفظ "التجريد" ثم أصبح اللفظ الشائع الذي يدل عليها الآن منقولاً من الفرنسية "منولوج" أو مترجماً إلى "حديث النفس" على الرغم من انزواء اللفظ العربي الأول داخل الكتب التقليدية في مجال الشعر.

هذه التبعية التي يعيشها الفكر العربي في مجال النقد القصصي كانت من أبرز الأسباب التي أدت إلى اضطراب المصطلح في هذا المجال ، ذلك لأن المصطلحات في

الوطن العربي لم تنشأ نشأة طبيعية تلائم حاجة الإبداع الأدبي للأدباء العرب ، بل إن كثيراً من المفاهيم النقدية التي أُدخلت إلى الساحة العربية جاءت جاهزة قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية التي تنطبق عليها ، وهذا ما جعل قضية المصطلح في الوطن العربي تبدو قضية ترجمة وتعريب في المحل الأول.

والدليل على ذلك أن النقاد الذين حرصوا على تحديد ما يقصدونه من المصطلحات التي يستخدمونها ، وجعلوا لها ثبتاً -في ثنايا كتبهم أو في ذيلها- اكتفى أكثرهم بوضع المقابل الأجنبي إزاء ما يقترحه من ألفاظ عربية ، مثلما فعل محمود الربيعي في كتابه "نقد الشعر" ودريني خشبة في كتابه "علم المسرحية" وفي "الملهاة بين المسرحية والقصة" ونجيب فايق أندراوس في كتابه "المدخل في النقد الأدبي" وفسّر الباقون مصطلحاتهم تفسيراً مستقىً من المراجع الغربية ، والذين لم يفسروا المصطلحات الوافدة أطلقوها على ظواهر عربية لا تنطبق عليها ، فارتبط مدلولها بها أيضاً.

لكن النقاد العرب لم يترجموا عن لغة واحدة ، ولم ينتهجوا منهجاً واحداً في الترجمة ، فجاءت مصطلحاتهم كما رأينا ، فالمصطلح الواحد قد يكون ذا مفهومين ، أحدهما إنجليزي والآخر فرنسي ، له شكل منقول وآخر معرّب ، وثالث يترجم المدلول الاصطلاحي الأجنبي ، ورابع يترجم المدلول اللغوي ، بالإضافة إلى المدلول الاصطلاحي.

وانظر مثلاً إلى تعدد هذه الأشكال الاصطلاحية التي أطلقها النقاد على ما يسمى في الفرنسية Monologue وفي الإنجليزية Soliloquy إذا يطلقون عليه الكلمات الآتية : منولوج – مناجاة – مألكة – حديث النفس – الحوار الذاتي – حوارات باطنية.

فالأول نقل المصطلح الفرنسي كما هو ، والثاني والثالث حاولا ترجمة المدلول الاصطلاحي ، والرابع والخامس والسادس حاولوا ترجمة المدلول الاصطلاحي والمدلول اللغوي معا ، فجاءت عباراتهم مكونة من مقطعين كالمصطلحين السابقين الإنجليزي والفرنسي ، وأصبح المصطلح له مفهوم غربي واحد وعدة مفاهيم عربية.

٢- ومن الأسباب التي زادت من اضطراب المصطلح القصصي في الوطن العربي تعدد البيئات الثقافية ، وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية ، ففي العراق والأردن ومصر والسودان تسود الثقافة الإنجليزية ، وفي سوريا ولبنان والمغرب العربي تسود الثقافة الفرنسية ، وفي كل قطر عربي تتحدد الثقافة السائدة حسب الاتجاه السياسي السائد.

على نحو جعل المصطلحات في المغرب العربي وفي لبنان سوريا تتخذ اتجاهاً فرنسياً ، وفي مصر والسودان والعراق تتخذ اتجاهاً إنجليزياً ، وفي كل قطر يجتهد النقاد اجتهاداً فردياً لنقل المفاهيم الغربية ، فبعضهم ينقل ، وبعضهم يترجم ، وبعضهم يعرب وكل ناقد يختار الكلمات العربية التي يحس هو أنها تحمل دلالات المصطلح الأصلي ، فكثرت العبارات الدالة على مصطلح واحد ، وتعددت المفاهيم المؤداة بعبارة واحدة.

"فالمقالة" عد ناقد في مصر (ص١٥٢ - سيد النساج "فن القصة القصيرة") يطلق عليها ناقد من العراق (ص٦٨ - فاضل تامر ، الأقلام ، نيسان سنة ١٩٨٦) لفظ "مقاصات".

و"قصة المونولوج" عند يوسف الشاروني (ص٣٦ القصة القصيرة) هي عند شجاع العاني من العراق (ص٢٣ الأقلام عدد ١١، ١٢ سنة ١٩٨٦) "قصة تيار الوعي" ، وهي عند مؤيد الطلال من العراق أيضاً "قصة الجدار الأصم" (ص٨٤ - مؤيد الطلال) "الواقعة الاجتماعية في القصة العراقية" ، وسيزا قاسم تنقل كلمة motif إلى العربية كما هي "موتيف" وتجمعها على "موتيفات".

أما رضا كحالة في "الألفاظ المعربة والموضوعة" فيترجمها بكلمة "الصيغة" ، ثم يأتي عباس العويني من العراق (الأقلام ص١٤٢ عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) فيجعل كلمة "الصيغة" ترجمة لكلمة tense .

وسيزا قاسم في مصر تطلق كلمة "الثغرة" على الفترات الزمنية التي يتركها الكاتب بين أجزاء روايته ، اعتماداً على تخيل القارئ لها (ص٣٥ ، ٣٦ ، ٥٤ ، ٦٤ بناء الرواية) في حين يطلق محسن الموسوي في العراق على المصطلح نفسه كلمة "الطفرة" (ص٣٨ "عصر الرواية").

وفي مصر يطلق محمود أمين العالم عبارة "السرد التقريري المباشر" (ص٣٧ "ثلاثية الرفض والهزيمة") في حين يطلق شجاع العاني من العراق على المصطلح نفسه مصطلح "السرد الأفقي التقليدي" (ص٢٠ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) .. وفي الوقت نفسه يطلق عليه علوط محمد من المغرب لفظ "الحكي الكرنولوجي" (ص٣١٨ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦).

٣-ومن الأسباب التي أدت إلى اضطراب مصطلحات النقد القصصي تلك الطريقة التي سار عليها تطور هذه المصطلحات في الوطن العربي ، فقد ظهرت منذ بداية النهضة الأدبية الحديثة في الوطن العربي أشكال جديدة من القصص الغربي المترجم أو المقتبس ، في الوقت الذي بُعث فيه التراث القصصي العربي من جديد على صفحات المجلات والكتب ، وكَتب كثيرون من الأدباء والصحفيين قصصاً يقلدون فيها القصص المترجم أو القصص الموروث.

فوجد النقاد أنفسهم في حاجة إلى لغة تصف هذا الإنتاج وتقومه ، فاجتهد كل ناقد أو أديب اجتهاداً ذاتياً حسب ثقافته ورؤيته ، فمنهم من نقّب عن المصطلح العربي القديم ، ومنهم من عرّب المصطلح الأجنبي ، ومنهم من وصف ما يريده بعبارة لغوية عامة.

فالمويلحي الأب -مثلاً- يؤثر لفظ "حديث" للدلالة على ما كتبه تحت عنوان "حديث موسى بن عصام" ، وجاء ابنه بعده فأطلق على قصته لفظ "حديث" أيضاً ، ولفظ "حديث" من الكلمات القرآنية الدالة على القصص ، وحافظ إبراهيم يختار كلمة "ليالي" ، وبعض الكتاب يطلقون كلمات "القصة" و"الرواية" و"المسامرات" (راجع

ص٥١٢ المقتطف سنة ١٨٨٣) وكلها ألفاظ عربية تدل على أشكال قصصية متنوعة ، كالقصة الطويلة والقصة القصيرة والمسرحيات وكتب السَّمَر.

أما الشيخ محمد عبده فيطلق كلمة "رومانيات" على هذا المدلول ، وهي كلمة معربة عن الفرنسية (راجع يوسف نجم ص٨٧ "القصة في الأدب العربي الحديث") والمصطلحات التي استخدمها الأدباء والنقاد في هذه المرحلة المبكرة كانت قليلة العدد ، تلائم الحركة النقدية المتواضعة حينئذ ، ومعظمها كان يعبر عن الأنواع القصصية ، كالقصة الاجتماعية الأخلاقية ، والقصة التاريخية ، والقصة الحُبية. أو يعبر عن المحتويات البارزة في القصة ، كالشخصيات والسرد ، والمحادثات ، تعبيراً عاماً غير محدد ، فكلمة رواية كانت تطلق على القصة الطويلة والقصيرة وعلى المسرحية والتاريخ ، وكذلك كلمة "قصة" وكلمة "رومانيات".

ولم تكن هناك حدود فاصلة بين الدلالات اللغوية للمصطلح والدلالة الاصطلاحية ، ولم يكن المصطلح محدداً ، بل كان يؤدي معنى عاماً ، فإذا رغب أحد النقاد في تحديد مدلوله أضاف إليه مجموعة من التوابع ، كان يقول "رواية تياترية" أو "رواية تمثيلية" للدلالة على المسرحية (الضياء ١٥ أبريل سنة ١٨٩٩) أو "رواية أدبية" أو "رواية حبية" (ص٥١٢ المقتطف ، السنة الثامنة سنة ١٨٨٣) أو غير ذلك.

ثم أخذت المفاهيم القصصية في التطور والحركة حتى وصلت إلى ما هي عليه اليوم ، لكن هذه المفاهيم اتخذت شكلا خاصاً في تطورها ، صبغ الحركة الاصطلاحية بطابع خاص ، ذلك لأنها لم تتخذ شكل النمو الطبيعي الذي تتفرع فيه المفاهيم الأصلية إلى مفاهيم فرعية ، تكون أعم منها أو أخص ، أو أكثر تفصيلاً أو تحديداً ، حسبما تتطلبه الحاجة ، وحسب تطور الحركة الفكرية العامة في الوطن العربي ، وإنما اتخذت شكل الدفعات السريعة الوافدة من الغرب ، كل دفعة تأتي معها بمجموعة من المفاهيم التي تعدل من المفاهيم التي كانت سائدة ، أو تحل محلها ، أو تفسرها تفسيراً جديداً.

ولم يرهق المترجمون والنقلة أنفسهم في تلمس أشكال اصطلاحية جديدة ، ترتبط بالأشكال السابقة برباط منطقي يعطيها سمة الاستمرار والاتصال ، بل استخدموا كثيراً من الألفاظ التي كانت وما زالت تستعمل للدلالة على مفاهيم نقدية ، على نحو جعل اللفظ الواحد يحمل أكثر من مدلول.

وذلك مثل مصطلح "القصة الخيالية" الذي استخدمه حمدي حماد سنة ١٩١٠ (راجع ص٦٦ سيد النساج "تطور القصة القصيرة في مصر") ليجعله شكلاً مضاداً للقصة التي بمعنى "الخبر"أي التي تقص ما حدث من وقائع بالفعل ، وظل هذا المصطلح يؤدي هذا المفهوم إلى جوار مصطلحات أخرى.

وبعد مدة من الزمن وفد من الغرب تفسير جديد ، جعل القصص أنواعاً ، منها الواقعي ، ومنها غير الواقعي ، فالقصص الواقعية الطويلة التي يطلق عليها كلمة novel أطلق عليها بعض النقاد كلمة "رواية" والقصص التي يطلق عليها كلمة fiction أطلق عليها هؤلاء النقاد كلمة "قصة خيالية".

ثم جاء تيار البنائية بمصطلحاته فاستخدم نقلة المصطلحات البنائية عبارة "القصة الخيالية" استخداماً خاصاً ، لأنهم نقلوا تقسيم "توماشفسكي" للقص إلى "مبنى حكائي" و"متن حكائي" وجعلوا عبارة "القصة الخيالية" شكلاً اصطلاحياً يعبر عن مدلول هذا المتن الحكائي "أو ما يقارب الحكاية المتخيلة داخل القصة" (راجع ص١٧ شجاع العاني الأقلام عدد ١١ ، ١٢/١٩٨٦) وهكذا أصبح اللفظ الواحد يحمل ثلاثة مدلولات ، ظلت كلها مستعملة نتيجة لقصر المدة الزمانية التي حدث فيها هذا التغيير.

ومن الأمثلة أيضاً عبارة "تمثيلية" ، فقد كانت في أواخر القرن الماضي تطلق مقرونة بلفظ "رواية" للدلالة على المسرحية ، فيقولون : "رواية تمثيلية" (راجع الضياء ، بابريل سنة ١٨٩٩) ثم تطور لفظ رواية ، وأصبح يدل على القصة النثرية بعامة ، ثم على "القصة الواقعية الطويلة" فحسب ، وأصبح لفظ تمثيلية "يدل على ما يطلق عليه الآن مسرحية ، ثم انفرد لفظ تمثيلية بعد ظهور الإذاعة للدلالة على الشكل القصصي التمثيلي الإذاعي.

ثم جاء تيار البنائية فجعل لفظ "تمثيلية" يحمل معنى جديداً ، ارتبط بما أسماه الشكليون الروس "السرد المشهدي" وذلك بأن يدع الراوي الشخصيات تتكلم ، ويقتصر عمله هو على التعليق الذي يعقب به على الحوار ، أي أن عمل الراوي يقتصر في التمثيلية على الإشارات المتعلقة بالمشهد (راجع ص١٣ شجاع العاني ، الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦).

ومن الأمثلة أيضاً عبارة "القصة الصغيرة" التي أطلقها العقاد على الأقصوصة أو القصة القصيرة short story ثم جاء البنائيون فجعلوا عبارة "القصة الصغيرة" مرادفاً لما أسموه "الأرصاد" وهو قصة صغيرة داخل القصة (راجع ص١٢٩ ، ١٣٠ شجاع العاني الأقلام ، نيسان سنة ١٩٨٦).

وهناك أمثلة كثيرة من الأشكال الاصطلاحية التي كانت تستخدم للتعبير عن مفهوم أو أكثر ، ثم جاء نقلة الخمسينيات أو نقلة السبعينيات فحملوها مفاهيم جديدة مثل "الوصف" و"السرد" و"الراوي" و"المتلقي" وغيرها.

٤-ومما شارك في اضطراب المصطلحات القصصية وتعدد دلالاتها ، أن أكثر هذه المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصي ، بل هي مقترضة من ميادين أخرى ، أو تشمل الأشكال الأدبية بعامة ، وذلك مثل مصطلحي "الشخصية" و"الوعي" المقترضين من "علم النفس" ، ومثل مصطلح "القَدَر" و"الصُّدفة" المقترضين من الفلسفة ، ومصطلحي "الحبكة" و"الذروة" المقترضين من النقد المسرحي ، ومصطلحات "الشكل" و"المضمون" و"الأسلوب" التي تشمل النقد الأدبي بعامة.

كل هذا بالإضافة إلى ولع بعض النقاد باستخدام الأساليب الأدبية البيانية في لغة النقد ، أدى إلى ما أشرنا إليه سابقاً من إصابة المصطلحات القصصية بالاضطراب والغموض ، ولا مخرج من هذه الأزمة التي تعانيها لغة النقد القصصي في الوطن العربي إلا بالجهود التي تعمل على توحيد هذه المصطلحات وتنظيمها بأسلوب علمي يتوافق مع التقدم الذي أحرزته دراسات المصطلحات وتبويبها وتحديد مفاهيمها ، وهذا ما نطمع في إنجازه إن شاء الله.

أهم المصادر والمراجع:

١-إبراهيم أنيس "دلالة الألفاظ" ، ط ، الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٠.

٢-إدوار حليم [ترجمة] "الملهاة في المسرحية والقصة" تأليف ل.ج. بوتس ، مراجعة دريني خشبة ، ط. الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٥.

٣-إنجيل بطرس سمعان "بين الروائي والرواية" ط. الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٢.

٤-دريني خشبة [ترجمة] "عالم المسرحية" تأليف ألاردس نيكول ، مراجعة على فهمي ط. مكتبة الآداب د.ت.

٥-السعيد الورقي "اتجاهات الرواية العربية المعاصرة" ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢.

٦-سيد قطب "النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه" ط. دار الشروق سنة ١٩٨٣.

٧-سيد النساج "تطور فن القصة في مصر" ط. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٨.

٨-سيزا أحمد قاسم "بناء الرواية" ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤.

٩-صفوت عزيز [ترجمة] "الرواية الإنجليزية" تأليف والتر ألين ، مراجعة مرسى سعد الدين ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثاني رقم ٨ سنة ١٩٨٦.

١٠-عبد المحسن طه بدر "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر" ، ط. دار المعارف سنة ١٩٧٧.

١١-عز الدين إسماعيل "الأدب وفنونه" ، ط. دار النشر المصرية سنة ١٩٥٥.

١٢-على الراعي "دراسات في الرواية المصرية" ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩.

١٣-على شلش "في عالم القصة" ، ط. دار الشعب سنة ١٩٧٨.

١٤-على بن محمد بن على الشريف الجرجاني "التعريفات" ، ط. شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م.

١٥-على القاسمي "مقدمة في علم المصطلح" الموسوعة المصغرة رقم ١٦٩ سنة ١٩٨٥ ، وزارة الثقافة والإعلام بالعراق.

١٦-عمر رضا كحالة "الألفاظ المعربة والموضوعة الواردة في العشر الثالثة ١٩٤٦-١٩٥٥" مطبوعات المجمع العلمي العربي سنة ١٩٦٣.

١٧-فاروق خورشيد "في الرواية العربية - عصر التجميع" مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية د.ت.

١٨-فاطمة موسى "بين أدبين" ، ط. الأنجلو المصرية ١٩٦٥.

١٩-فتحي الإبياري "عالم تيمور القصصي" ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

٢٠-فؤاد دوارة "في الرواية المصرية" ، ط. دار الكاتب العربي ١٩٦٨.

٢١-كمال عياد [ترجمة] "أركان القصة" ، ت .فورستر ، الألف كتاب رقم ٣٠٦ سنة ١٩٦٠ ، ط. دار الكرنك.

٢٢-مجدي وهبة "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" ، ط. دار المعارف.

٢٣-محمد جبريل "مصر في قصص كتابها المعاصرين" ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢م.

٢٤-محمد رشاد الحمزاوي "المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها" ط. دار الغرب الإسلامي ، بيروت ط. أولى ١٩٨٦.

٢٥-محمد غلاب "الحركة الروائية في أوروبا" ، سلسلة كتب ثقافية ، رقم ٤٩ مايو سنة ١٩٦٠.

٢٦-محمد مندور "الأدب ومذاهبه" ، ط. دار نهضة مصر. د.ت.

٢٧-محمود أمين العالم "تأملات في عالم نجيب محفوظ" ، ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠.
٢٨-محمود أمين العالم "ثلاثية الرفض والهزيمة" ، ط. دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٥.
٢٩-محمود تيمور "دراسات في القصة والمسرح" ، ط. وزارة التربية والتعليم د.ت.
٣٠-محمود الربيعي "قراءة الرواية" ، ط. دار المعارف سنة ١٩٧٤.
٣١-مؤيد الطلال "الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية" ، ط. دار الرشيد للنشر سنة ١٩٨٢.
٣٢-نبيل راغب "دليل الناقد الأدبي" ، ط. مكتبة غريب د.ت.
٣٣-نجيب فايق أندراوس "المدخل إلى النقد الأدبي" ط. الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٤.
٣٤-يحيى حقي "خطوات في النقد" ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦.
٣٥-يوسف الشاروني "القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً" ، كتاب الهلال عدد ٣١٦ سنة ١٩٧٧.
٣٦-يوسف نجم "القصة في الأدب العربي الحديث" ، ط. دار الثقافة بيروت ١٩٦٦.
٣٧-يوسف نور عوض "الطيب صالح في منظور النقد البنيوي" ، ط. مكتبة العلم ، جدة
٣٨-يوسف نوفل "القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ" ،ط. النهضة العربية ١٩٧٧.
39- E. M. Forster. "Aspects Of The Novel". Penguin Books,1978.
40- Walter Allen. "The English Novel". Penguin Books, A Pelican Book 1978.
٤١-مجلة المجمع العلمي بدمشق.
٤٢-مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
٤٣-مجلة مجمع اللغة العربية ببغداد.

٤٤-مجلة مجمع اللغة العربية الأردني.

٤٥-مجلة اللسان العربي بالمغرب.

٤٦-المقتطف منذ ١٨٧٦م حتى ١٨٨٩.

٤٧-الهلال منذ إنشائها حتى سنة ١٩٣٧.

٤٨-الرسالة سنة ١٩٤١م.

٤٩-الضياء سنة ١٨٩٩م.

٥٠-البيان يناير ١٩١٩م.

٥١-فصول المجلد الثاني ، العدد الثاني ، العدد الرابع.

٥٢-الأقلام سنة ١٩٨٦ ، العددان ١١ ، ١٢ تشرين الثاني ، كانون الأول سنة ١٩٨٦م ، والعدد العاشر السنة العشرون سنة ١٩٨٥ ، السنة الحادية والعشرون كانون الثاني سنة ١٩٨٦ ، العدد الرابع نيسان سنة ١٩٨٦م.

٥٣-إبداع "الإبداع الروائي" عدد خاص يناير سنة ١٩٨٥ ، مارس سنة ١٩٨٤ ، يناير سنة ١٩٨٦م.

٥٤-الكاتب ، أكتوبر سنة ١٩٧٦م.

٥٥-عالم الفكر ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول سنة ١٩٨٦.



التكنيك المسرحي في قصة "سباستبول في ديسمبر" لتولستوي
وفي رواية "التعديل" لبوتور

التكنيك السردي في قصة "سيباستبول في ديسمبر" لتولستوي وفي رواية "التعديل" لبوتور بقلم Catherine Le Gouis(*)

ترجمة وتقديم د. عبد الرحيم الكردي(**)

أولاً التقديم

يعد "ميشيل بوتور" من أشهر الكتاب الفرنسيين، وأحد مؤسسي حركة الرواية الجديدة في فرنسا إبداعاً ونقداً، وتعد روايته "التعديل" "la modification" التي أخرجها سنة ١٩٥٧م من أهم أعماله، وقد حظيت بعناية خاصة من الدارسين، لأنها تمثل اتجاهاً خاصاً من اتجاهات "الرواية الجديدة" التي جاءت في أعقاب الرواية الوجودية في فرنسا، وهو الاتجاه الظاهراتي، ولأنها خرجت إلى الوجود في عنفوان هذا الاتجاه الظاهراتي في الرواية وفي النقد على السواء.

أما الأديب الروسي الشهير تولستوي فهو غني عن التعريف، ورغم ذلك فإن قصته "سيباستبول في ديسمبر" لم تحظ بعناية الدارسين، لأنها ليست ذات قيمة فنية كبيرة إلى جانب أعماله الأخرى، كالحرب والسلام، وآنا كارنينا، والقوزاقيون وغيرها.

وقد بدأ تولستوي في تأليف قصص "سيباستبول" في حوالي سنة ١٨٥١، وهي قصص تدور حول الحرب الروسية في القرم، وهي ذات طابع ملحمي تاريخي، وتختلف في موضوعها تمام الاختلاف عن رواية "التعديل" لبوتور" فرواية "التعديل" تدور حول قصة حب فاشلة بين كهل وفتاة فرنسية تعمل في روما.

(*) Narrative Technique In Tolstoy's "Sebastopol In December And Butor's" La "Modification" Comparative Literature. Volu: Me 45, 1993.

(**) نشر بمجلة كلية البنات، جامعة عين شمس، العدد ٢٠ جـ١ سنة ١٩٩٧.

أما "سيبا ستبول في ديسمبر" فتدور حول الحرب ، لكن الباحثة "كـــاثرين لي جويس" وجدت بين هذين العملين المتباعدين في الموضوع والروح واللغة والثقافة تقارباً بل اتفاقاً في التكنيك أو بالأحرى في القواعد النحوية للسرد.

ومن الملاحظ هنا أن الباحثة تناولت هذا الموضوع بعد أن هدأت الزوبعة الـــتي أثارتها المدرسة الجديدة في الرواية والنقد ، وبعد أن تطورت هـــذه المدرســـة أيضـــاً ، واتخذت أشكالاً مغايرة لما كانت عليه في روايات بوتور الأولى ، فقد نشأت اتجاهـــات في الرواية الجديدة نفسها في الستينيات من القرن العشرين تمردت على بوتور وجرييـــه وساروت وغيرهم من رواد المدرسة.

ومن ثم فإن البحث الذي بين أيدينا لم يكن دفاعاً عن بوتور أو هجوماً عليـــه ، كما هو الشأن في الأبحاث التي تناولت أعمال الاتجاه الجديد في حينـــه ، بـــل تنـــاول البحث ظاهرة جديرة بالملاحظة والاهتمام ، وهي ظاهرة التكنيك الســـردي ، بـــروح هادئة وبعقلية موضوعية ، ومن خلال المقارنة ، وبمنهج يعتمد على ما عـــرف بنحـــو النص أو القواعد النحوية للسرد.

<u>لكن ماذا يقصد بالتكنيك السردي ؟ وما الهدف من دراسته ؟ وما هو هذا المنهج النحوي ؟</u>

من الشائع أن مصطلح "التكنيك السردي" يدور حول "مـــهارة الكـــاتب في صناعة عمله الفني وكيفية إتقانه لصنعته"[1] بمعنى أنه يشمل جميـــع الاختيـــارات الـــتي يمارسها الكاتب في عملية التناول أو التنفيذ القصصي ، بدءاً من الغرض الخاص بالقصـــة ومروراً بالمجال القصصي ، والشخصيات ، ونوع الواقعية التي يختارها ، والأدوات الـــتي يسخرها لتحقيقها ، والكلمات التي يختارها لصياغة عمله الفني.

هذا المفهوم العام لمصطلح التكنيك لا يتطابق مع مفهوم الباحثـــة عنـــه ، ولا يتطابق أيضاً مع مفهومه عند المدرسة الفرنسية الجديدة في النقد ، تلك المدرســـة الـــتي

(1) Valeria Show, "The Short Story A Critical Introduction" Longman, U.S.A. 1983 Pv1.

واكبت الرواية الجديدة في فرنسا ، وتابعت تطورها ، وأرست دعائمها النظرية ، ذلك لأن مصطلح التكنيك نفسه مر بمراحل عديدة من التطور والتعديل ، ودخلت عليه مؤثرات عديدة ، حتى غدا هذا المفهوم السابق له والذي يجعله يدور حول "مهارة الكاتب في إتقان صنعته" مجرد إطار عام فضفاض ، يحوي في داخله تاريخا لفرع كامل من أهم الفروع النقدية المتعلقة بنظرية السرد ، بل يحوي تاريخا لجانب جوهري من جوانب النص السردي نفسه.

ولقد بدأ الاهتمام بالتكنيك في العصر الحديث مصاحبا لاكتشاف ما يسمى زاوية الرؤية أو وجهة النظر ، وهذا الاكتشاف لزاوية الرؤية جاء مصاحبا بل مرتبطا بانقلاب حقيقي في طريقة الأداء القصصي نفسه ، وهما معا (النظرية والفن) كانا استجابة لروح العصر الحديث ، ذات الطابع العلمي الموضوعي.

فقد تمردت الرواية الحديثة على الأساليب القديمة في السرد ، وتخلت عن الراوي العليم بكل شيء ، وعن التقارير الوصفية التي تأتي على لسانه أو على لسان المؤلف نفسه ، وأصبح الكاتب يوصل ما يريد توصيله للقارئ عن طريق الحبك والتنظيم والتصميمات الفنية وتنفيذ الخطط ، وليس عن طريق التقارير المباشرة.

وأصبح الكاتب الروائي مخرجا أو معدا لمجموعة من المشاهد القصصية ، أكثر من كونه حاكيا للقصة ، من ثم اهتم النقاد بزاوية الرؤية وعدوها هي المسؤولة عن جزئيات العرض السردي ، وكان "هنري جيمس" صاحب الفضل في التنبيه إلى أهميتها ثم تناولها "برسي لوبوك" بالتحليل والتفصيل في كتابه "حرفة الرواية" سنة ١٩٢١.

وقد أفرزتناول "برسي لوبوك" وكذلك تناول النقاد المعاصرين له عدة مصطلحات ومفاهيم ، أصبحت فيما بعد أساسا أفاد منه أكثر الدارسين الذين تناولوا قضية التكنيك فيما بعد على اختلاف اتجاهاتهم ، مثل مصطلحات المؤلف ، والراوي ، والقارئ ، والنص ، والموقع ، فهذه المصطلحات "أصبحت بمثابة الميراث الذي تلقفته

حلقات النظرية النقدية على اختلاف أطوارها ، وأصبحت تحمل المضـــــامين النقديـــة المتعلقة بالنص في مجمله"(١).

وانتهت نظرية لوبوك فيما يتعلق بالتكنيك إلى عدة محاور أجملـــها "نورمـــان فريدمان" في الأسئلة التالية : "من الذي يتحدث إلى القارئ ؟. ومن أي موقع يقـــص القصة ؟ وما نوع المعلومات التي يستخدمها ؟ وعلى أي مسافة يقبع القارئ منها ؟"(٢).

ثم جاء التيار البلاغي الحديث ، وكـــان اهتمامـــه منصبـــاً بالدرجـــة الأولى على التكنيك السردي باعتباره أداة توصيل وتأثير واستخدام أمثل للعنـــاصر اللغويـــة والبلاغية. ومن ثم رأى "واين سي بوث" Wayne C Booth في كتابه The Rhetoric Of Fiction أن هناك أسئلة أخرى ينبغي أن تضاف إلى أســـئلة فريدمـــان ، وهـــي : "ما نوع ذلك الشخص الذي يروي القصة ؟ وكيف حددت ملامحه بدقة ؟ وما حجـــم المعلومات التي يقدمها عن نفسه ؟ وهل هو موثوق منه ؟ وإلى أي حد هـــو صـــادق أو كاذب ؟"(٣).

من الملاحظ أن قضية التكنيك بهذا المفهوم الذي فصله كل من "بيرسي لوبوك" و"فريدمان" وكذلك "بوث" كانت تعالج قضية واحدة ، وهي قضية (العرض) في النص السردي ، وأقصد بالعرض هنا عملية الحبك وتركيب العناصر المكونة للعالم القصصـــي وتنظيمها ، وكانت أيضاً تنطلق من مفهوم واحد للرواية ، هو المفهوم التقليدي لها عنـــد "بلزاك" و"فلوبير" و"زولا".

لكن المدرسة النقدية الجديدة التي واكبت ظهور الرواية الجديـــدة –وكذلـــك الأدباء الذين أبدعوا هذا النوع من الرواية– كانوا يفهمون الرواية فهما مختلفاً تمامـــاً ،

---

(1) Mary Frances Hopkins And Leon Barins, "Second – Person – Point Of View" Critical Survey Of Short Fiction U.S.A 1981. P119.
(2) Charles E. May, "Short Fiction : Terms And Techniques, Critical Survey Of Short Fiction U.S.A 1981 P.16.

(٣) المرجع السابق نفسه.

فإذا كانت الرواية البلزاكية ، وكذلك رواية هنري جيمس ، رواية محكمة محبوكة تخاطب القارئ وتحاول أن تقدم له صورة من الواقع ، أو تنقله إلى عالم الواقع في مستواه الأعمق -سواء أكان ذلك بأسلوب التقرير أو بأسلوب العرض- فإن الرواية الجديدة تعمل على أن تترك القارئ في متاهة ، ومن ثم ينبغي عليه أن يكون إيجابياً وذكياً حتى يمكنه أن يخرج منها ، وتخلت الرواية الجديدة عن الأبطال ، إذ أصبح دور الإنسان فيها هامشياً ، وهي لا تهتم بتقديم عرض أو مونتاج لعالم خيالي يحبكه الكاتب أو الراوي ، بهدف التأثير على القارئ ، بل هي تطالب القارئ بتتبع ما لم يدخله المؤلف في حسابه[1] ، لأنها تطالب هذا القارئ بتخيل كل الهياكل التي يحتملها النص ، وهي تعد الواقعية البلزاكية مجرد وهم ، وأن العوالم التي تخلقها الروايات الواقعية التقليدية مجرد توهمات.

أما الواقع الفعلي الذي ينبغي أن ينظر إليه في الرواية الجديدة فهو واقع الكتابة فحسب ، لأن الرواية تصنع نفسها بنفسها ، فليست الرواية -كما يقول ريكاردو- "كتاب مغامرة ، بل مغامرة كتابة"[2] من ثم كان النص في حقيقة أمره مجرد علاقات نحوية وترابطات لغوية ، بل هو مجرد (بحث) أو (مختبر للسرد) لكنه بحث من نوع خاص بحث ظاهراتي ، يركز على المدركات الحسية فحسب ، وبخاصة المدركات البصرية والسمعية ، لأن العالم -حسب قول الآن روب جرييه- : "لا هو عبث ولا ذو دلالة ، إنه ببساطة موجود"[3] وبذلك سقطت كل الأفكار القديمة المتعلقة بالرواية ، مثل فكرة العمق والبطل ، والدرامية ، والتحليل.

وأصبحت الرواية مجرد لوحات ساكنة من النقوش الوصفية والعلاقات النحوية والتكرار والتضمين والتداعي .. الخ ، فتغيرت مفاهيم كثيرة ، مثل زاوية : الرؤية ،

---

(1) نهاد التكرلي "الرواية الفرنسية الجديدة" الموسوعة الصغيرة رقم ١٦٦ بغداد ١٩٥٨ ص٦٠ ج١.

(2) المرجع السابق ص٦٧ ج١.

(3) آلان روب جرييه "نحو رواية جديدة" ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف د.ت ص٢٧.

والواقعية ، والوصف ، والنص ، وغير ذلك ومن ثم أصبح للتكنيك مفهوم جديد ووظائف جديدة.

لذلك نجد "واين سي بوث" نفسه يكتب مقالاً يعقب فيه على كتابه The Rhetoric Of Fiction بعد عشرين عاماً من صدوره ويجعل عنوان هذا المقال "البلاغة في القص والقص بوصفه بلاغة"(١) وهو بذلك يتخلى عن بحث العلاقات البلاغية بوصفها جزءًا من أساليب السرد ، وينتهج نهجًا جديداً ، يعتبر فيه السرد نفسه مجرد إفراز لترابطات لغوية ونحوية وبلاغية.

وهذا يدل على أن البحث عن البلاغة في النسيج السردي لم يعد ممكناً ، لأنه لم يعد هناك نسيج سردي بالمفهوم الذي سجله بوث في كتابه ، بل هناك بحث ومجموعة من الأشياء ، و لم يعد النقاد يهتمون بالراوي والمسافة التي تفصل بينه وبين المؤلف أو القارئ ، بل أخذوا يبحثون بدلاً من ذلك في الضمائر ، وعلامات الوصل في النص ، "فبدلاً من أن يسأل الناقد عن : من الذي يتحدث ؟ ينبغي استيضاح كيفية منظورية الأفكار والمشاعر والمعلومات"(٢) ، والمقصود بالمنظورية هنا perspective ما يعنيه منها الرسامون ومصورو السينما أي الاتجاه البصري الذي يوضع لقارئ اللوحة ويحدد بؤرة انطباعه ، أو موطن الإدراك الحسي من النص.

ولما كانت الرواية الجديدة عبارة عن بحث وتجريب وإمعان في التمرد على التقاليد فإن الكتاب الذين ينتمون لها أخذوا يدمرون منهجية السرد ، ويمعنون في الإغراب ، عن طريق استخدام ضمائر غير مألوفة في القص ، مثل ضمير المخاطب الجمعي vous الذي استخدمه (بوتور) في روايته (التعديل) ، وكاستخدامهم جملاً لا تخضع أحياناً لقواعد نحوية في اللغة المعتادة ، وكاستخدام الصور البصرية -المترابطة أو

---

(1) Wayne C Booth "The Rhetoric Of Fiction" Second Edition London 1991 P.401.

(2) Paul Hernadi "Dual Perspective : Free Indirect Discourse And Rotated Techniques, Comperative Literature Volume Xxiv 1972.

المتعارضة- مع الصور السمعية أو الشمية ، ومثل استخدامهم لنصوص روائية أو غير روائية وتضمينها أعمالهم أو تقليدها ، كما هو الحال هنا مع بوتور وتولستوي.

ولذلك فإن النقاد لم يجدوا شيئاً يمكن دراسته في الرواية الجديدة سوى التكنيك نفسه ، و لم يجدوا في التكنيك نفسه سوى العلاقات النحوية ، والكلمات التي تقدم أشياء جامدة أو مشاهد ثابتة ، وهكذا أصبح التكنيك مرادفاً للأسلوب (أسلوب الرواية لا أسلوب الكاتب أو الراوي بالطبع).

من ناحية أخرى فإن "ميشيل بوتور" يرى أن العالم الذي نعيشه يتغير بسرعة كبيرة ، وأن تقنيات السرد الروائي التقليدية لم تعد قادرة على استيعاب كل العلاقات الجديدة الناشئة عن هذا التغير[1] ، لأن هناك علاقة وطيدة بين التقنيات الروائية وحالة الوعي في الواقع المعيش ، فتقنيات الشكل السردي -كما يرى- ما هي إلا إفراز لهذا الواقع وتعبير عنه ، وتفسير لخباياه ، وبحث عن مشكلاته ، ومن ثم "فإن الوقائع المختلفة التي تعالجها الروايات -كما يقول- يجب أن تتوافق معها أشكال مختلفة من السرد الروائي[2]".

وهذا هو مفهوم الواقعية عند "بوتور" وعند أنصار المدرسة الجديدة ، فالتكنيك السردي عندهم ينبغي أن يكون تعبيراً عن الوعي ، لأن الوعي نفسه هو موضوع الرواية الجديدة ، أما بطلها فهو الحقيقة ، وليس الزمن ، والحقيقة الوحيدة التي لها السيادة في عالم الواقع هي (التعديل) أو التحول.

وهكذا يرى أن الواقعية تتحقق عندما يكون هناك ارتباط بين الموضوع والتكنيك ، لأن الموضوع "لا يمكن فصله عن الطريقة التي يقدم بها ، ولا عن الشكل

---

[1] ميشيل بوتور :"الرواية كبحث" في كتاب "الرواية اليوم" إعداد وتقديم مالكوم برادبري ترجمة أحمد عمر شاهين الألف كتاب الثاني رقم ١٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ ص٤٥.

[2] المرجع السابق ص٤٥.

الذي اتخذته الرواية للتعبير عنه" ، ولا عن حالة الوعي الجديدة التي أفرزتها أو حالة الإدراك لماهية الرواية ، وعلاقتها بالواقع ، ووضعها بالنسبة للموضوعات الجديدة والأشكال الجديدة ، على كل المستويات اللغوية والأسلوبية والتقنية والتأليف والبنية[1] أي أنه ينادي بتجريبية التكنيك وبحثية الرواية.

ولا تتعارض فكرة بوتور الخاصة بتجريبية التكنيك أو بحثية الرواية مع نظرية "جاكوبسون" عن قواعد الصياغة ودلالتها ، بل تتوافق معها لأن ثبات القواعد عند جاكوبسون لا يعني تجميد أوصال التقنيات السردية ، ولأن استخدام القواعد لا يخضع للقواعد ، بل هو أسلوب ، والأسلوب اختيار وحرية وجدة في الإدراك وكشف عن علاقات جديدة ، وجاكوبسون نفسه يقول : "رمز الفكرة يجب أن يتغير ، فالرسام المجدد مطالب بأن يرى في الشيء ما لم يكن قد شوهد فيه من قبل ، وعليه أن يفرض رؤية شكل جديد ، وإذ ذاك يقدم الشيء بواسطة اختزال غير عادي"[2].

وهكذا نرى أن المفهوم القديم للتكنيك باعتباره "مهارة وصنعة" لم يعد يتعلق بالحبك وتنظيم عالم السرد ، بل أصبح يتعلق بالصياغة اللغوية والنحوية للنص ، وبالتالي فإن مفهوم الواقعية أصبح لا يدور حول تصوير الرواية الواقعية للواقع ، أو تعبيرها عنه بل أصبح يعني واقعية التكنيك ، وملاءمته للموضوع وللإدراك ، وأصبح النص الروائي يقول عن طريق التكنيك أكثر مما يقول عن طريق الحبكة.

-٣-

تسير هذه الدراسة التي بين أيدينا على النهج نفسه الذي شارك "بوتور" في إرساء دعائمه ، وتتناول رواية "لبوتور" هي رواية "التعديل" التي ألفها إبان البواكير الأولى لظهور الرواية الجديدة مقارنة بينها وبين عمل قصصي لتولستوي يتشابه معها من

---

[1] المرجع السابق ص٤٧.

[2] جاكوبسون "عن الواقعية في الفن" نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية سنة ١٩٨٢ ص٩٠.

حيث القواعد ، ويختلف معها في كيفية استخدامها ، فهي تبدأ بعبارة "ميشيل بوتـور" التي يرى فيها أن قواعد الصياغة تبدأ في الوقت الذي تبدأ فيه روابط جديدة بين الأزمنة والأماكن والشخصيات ، أي في الوقت الذي نشرع فيه في التنفيذ التقني للنص.

وتنتهي الدراسة بنتيجة تؤيد ما ذهب إليه "جاكوبسون" من أن قواعد الصياغة من صلب النص ، وأن العلاقة غير التقليدية بين القواعد والبلاغة والأدب تحمل رسالة تفوق كل الرسالة التي تحملها الحبكة نفسها ، ومعنى ذلك أن البحث يركز على القواعد النحوية غير التقليدية ، مع التركيز على عبارة غير التقليدية هذه.

إن هذه الدراسة المقارنة بين "تولستوي" و"بوتور" طريفة ومفيدة معاً ، طريفة لأنها تعتمد على منهج المقارنة التكنيكية حسب المفهوم الحديث للتكنيك ، وحسب هذا المنهج النحوي في تحليل النصوص -وهو منهج عرف نظرياً فقط في اللغة العربية ، ولم يحظ بالتعريف بتطبيقاته- ولأنها تتناول العلاقة الأسلوبية غير التقليدية لدى علمين من أعلام الفن الروائي العالمي ، كلاهما كان متمرداً على أعراف الرواية التقليدية الأوروبية وتقاليدها الفنية.

فقد كان تولستوي يرى أن الرواية الأوروبية التقليدية تقيد نفسها سلفاً بقيود التفسير الدنيوي المادي للحياة ، وبدلا من ذلك يرى أن الرواية ينبغي أن تكتب للعقل والروح معاً ، ومن ثم كان إيقاع الحياة في قصصه أبعد غوراً من الإيقاع المادي للحياة ولذلك فإنه تفرد بتقنيات جديدة جعلت قصصه خارجة عن شروط الفن الروائي الأوربي التقليدي.

أما "بورتور" فقد كان شديد الثورة على تقاليد الرواية الأوربية ، فهو يقول : "إن الروائي الذي يرفض نبذ العادات القديمة في النص ، ولا يطلب من قارئه جهداً خاصاً عند قراءته للعمل ، ولا يواجه نفسه ويتساءل حول صحة بعض المواقف التي

اكتسبت ثباتاً لمدة طويلة سيتمتع بنجاح سريع ، ولكنه يصبح متواطئاً في خلق ذلك القلق العميق وذلك الظلام الذي يتخبط فيه ، ويزيد من تحجر استجابتنا للجديد"[١].

كما أن هذه الدراسة مفيدة لأنها تدحض الرأي الشائع في الأوساط النقدية الأوربية والذي يذهب إلى أن تأثير الرواية الروسية على الرواية الأوربية كان ضئيلاً ، وأنه كان تأثيراً في الأفكار أكثر منه في التقنيات السردية ، وأنه لم يكن إلا بين نفر من أصحاب المواهب المتواضعة[٢] كما أنها تشارك في كسر الإحجام شبه الجماعي للمدرسة النقدية الجديدة عن دراسة الرواية الروسية ، وبخاصة عند تولستوي وديستوفسكي[٣].

أما فائدة هذه الدراسة بالنسبة لنا في النقد الروائي العربي ، فتكمن في المنهج الذي تتبعه في التحليل والمقارنة ، فهي تنقلنا إلى خضم المفاهيم النقدية المتعلقة بالتكنيك الروائي –حسب النظرية النقدية الجديدة– وهي نظرية تعتمد على رصد العلاقات النحوية غير التقليدية ، كما أن هذه الدراسة تطلعنا على الصراعات التي تدور بين النقاد الغربيين حالياً حول الدور الذي تقوم به القواعد النحوية في النص.

وهي بذلك لا تكشف عن فكر الكاتبة وعملها فحسب ، وإنما هي نافذة تجعلنا نطل على معترك المناهج المعاصرة في التحليل والمقارنة ، في شكله التطبيقي ، ونحن في هذا المقام لا ندعو إلى اتباع هذه المناهج في الدراسات العربية ، بل ندعو إلى أن تكون لنا ذاتيتنا في ابتكار وسائل التحليل والمقارنة ، لكننا نريدها ذاتيةً مطلعة بصورة بتجارب الآخرين ، لا ذاتية جامدة منغلقة على نفسها.

كما أن هناك فائدة أخرى ، وهي : أن ذلك التيار المتمرد على قواعد الصياغة التقليدية لفن الرواية قد ظهر في الأدب العربي الحديث في الفترة التي أعقبت سنة

---

[١] ميشيل بوتور : الرواية كبحث "الرواية اليوم" صـ٥٤.

[٢] جورج ستاينر : بين تولستوي وديستوفسكي ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ صـ١٠٩ ، صـ١١٠ ج١.

[٣] المرجع السابق : صـ٢١١ ج١.

١٩٦٧ ، وأفاد كتاب الرواية العرب من هذه التقنيات الغربيــة ، وإن كـانت هـذه الظاهرة في الرواية العربية قد أخذت أبعاداً مختلفة عنها عند كل من تولستوي وبوتـور ، لكن المبادئ متقاربة والظروف التي هيأت لها متشابهة ، فليس من قبيل المصادفة أن تـأتي الظاهرة الروسية عقب حرب القرم الخاسرة ، وتأتي الظاهرة الفرنسية عقــب الحــرب العالمية الثانية الخاسرة ، وتكون الظاهرة العربية بعد النكسة.

ولهذا فإن هذا البحث يمكن أن يكون مقدمة لدراسة مقارنة بــين التكنيـك السردي في الرواية العربية بعد النكسة والرواية الفرنسية الجديدة التي أعقبــت الحــرب العالمية الثانية.

-٤-

يدور هذا البحث حول ثلاث تقنيات رئيسة هي :

أ- استخدام ضمير المخاطب الجمعي. ب- التفاصيل الموصوفة. ج- الكناية.

وهذه التقنيات الثلاث تدرجها الباحثة تحت ما أسمته : "العلاقــة النحويــة" ، فضمير المخاطب الجمعي الذي استخدم في النصين -مجال المقارنة- ضمير غريب علــى السرد القصصي ، فضميرا الغائب والمتكلم هما الضميران الشائعان في السرد القصصــي التقليدي ، أما ضمير المخاطب وبخاصة خطاب الجمع (أنتم) فقد كان مألوفاً فقــط في الإرشادات السياحية.

ولقد كان استخدم بوتور لهذا الضمير بالذات إمعاناً منه في الإغراب ورغبة منه في أن يقدم علاقات نحوية غير مألوفة ، وليحول صيغة السرد إلى صيغــة اســتجواب للقارئ ، حتى يشعر هذا القارئ بالغموض[1] وحتى يشارك القارئُ الكاتبَ في كتابــة الرواية ويدفعه إلى محاولة التأويل.

---

(١) لماد التكرلي : "الرواية الفرنسية الجديدة" صـ٥٤ ج١.

وقد كشفت هذه الدراسة –وهي من الدراسات القليلة التي تناولت هذا الضمير[1]– عن قدرته العالية على إشراك القارئ في النص وحمله خيطاً من خيوطه ، بخلاف الضميرين الآخرين ، مما يجعله أكثر ملاءمة للأسلوب الحر غير المباشر ، وهو أسلوب حيوي وخصب ، كما أنه يجسد التوافق الأخلاقي.

أما تقنية الوصف ، فهي مناط التجديد في الرواية الجديدة ومحور التكنيك فيها ؛ حتى إن أحد أقطاب هذه المدرسة ، وهو "آلان روب جرييه" يقول : " لقد لوحظ – وفي ذلك جانب كبير من الصحة– أن الجزء الأكبر مما اتفق على تسميته بالرواية الجديدة مفرد للوصف"[2] ، ويقول : "إن القارئ لو أسقط صفحات الوصف في كتبنا يخاطر بأن يجد نفسه بعد أن قلب الصفحات الواحدة بعد الأخرى بسبابته المتعجلة في مواجهة نهاية الكتاب وقد تاه منه المضمون تماماً"[3].

والحقيقة أن الوصف كان موجوداً بكثرة في الروايات القديمة التقليدية ، بل كان موجودا قبل ظهور فن الرواية ، لكن وظيفته كانت مختلفة عن الوصف الذي عُنيت به الرواية الحديثة ، وعما لاحظته الباحثة في روايات تولستوي وبوتور على وجه الخصوص .. كان الوصف في الرواية التقليدية يقوم بشرح الظروف الطبيعية والجغرافية والاجتماعية المحيطة بالحدث أو بالشخصية ، وأحياناً بالظروف النفسية التي تنتابها ،

---

(1) ظهرت أول دراسة لضمير المخاطب في السرد القصصي سنة ١٩٦٥ في مجلة Comparative Literature Studies على يدي Burce Morrissette بعنوان In You Narrative Contemporary Literature وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تأثير الخلفية التاريخية على الاستخدامات المختلفة لضمير المخاطب ، ثم تحدث رولان بارت عن هذا التكنيك في كتابه "مقدمة لتحليل البنية السردية في التاريخ الأدبي الحديث" ، ثم درسته Katherine Passias في إطار تحليلها للبنية السطحية والبنية العميقة للضمير Vous في رواية التعديل لبوتور ، وعلاقته بالأسلوب الحر غير المباشر ، ثم تناوله Mary Frances Hopkins و Leon Parkins في بحثهما "ضمير المخاطب" سنة ١٩٨١ ، ثم تناوله فان روسوم جين التي ناقشتها الباحثة في هذا البحث الذي نحن بصدده.

(2) آلان روب جرييه : "نحو رواية جديدة" ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ص١٢٨.

(3) المرجع السابق ص١٣٠.

وكانت وظيفته في هذه الروايات وظيفة واقعية ، تعمل على مساعدة القـــارئ علـــى الإحساس بواقعية الأحداث أو تصورها من وجهة نظر خاصة ، أو كـــانت وظيفتـــه تفسيرية ، أو إيقاعية تعمل على تماسك البناء الداخلي للرواية أو الشخصيات.

وأحياناً أخرى كانت وظيفته تزيينية ، أو كانت وظيفته حمل رسالة مستقلة من الكاتب إلى القارئ .. لكن وظيفة الوصف في الرواية الجديدة وعند تولســـتوي كمـــا تذهب الباحثة -ليست واحدة من تلك الأنواع ، "فأهمية الصفحات الوصفية فيـــها- كما -يقول جرييه- لا تكمن في الأشياء الموصوفة ، لكن في حركة الوصف نفســـها .. وهكذا نرى إلى أي حد يخطئ من يقول إن مثل هذه الكتابة تتجه نحو الفوتوغرافيـــا أو نحو الصورة السينمائية"[1] لأن تصوير الشكل الفيزيقي للناس وللأشياء يعمل على إقناع القارئ بوجود موضوعي خارج الأدب الروائي يعمل الروائي على نسخه أو تصويـــره ، بينما يرى أصحاب هذه المدرسة أن الكتابة هي الأصل ، ولا وجود لأصل آخـــر لهـــا خارج نطاقها.

وقد أشارت الباحثة إلى أن هناك ثلاثة أنواع من الوصف اســـتخدمتها الروايـــة الجديدة ، وكلها أنواع مختلفة نوعًا ما عن الوصف البلزاكي التقليدي ، وهـــذه الأنـــواع الثلاثة هي :

أ- الوصف الظاهراتي أو المنظوري.

ب- الوصف الإنساني أو الكنائي.

ج- الوصف الشيئي أو الموضوعي.

و لم تطلق الباحثة على هذه الأنواع الثلاثة تلك الأسماء ، بل وصفتها وحـــددت موقع كل من روايتي "سيباستبول في ديسمبر" و"التعديل" منها فقط.

---

[1] المرجع السابق : صـــ١٣٠.

إذا ترى الباحثة أن الصفة الغالبة على وصف "بوتور" وكذلك "تولستوي" في عمليهما هو ما أطلقت عليه "المنظورية" perspective[1] وهي تقنية وصفية ظهر مفهومها أولاً في الفنون التشكيلية كالرسم والتصوير ، وتهتم هذه التقنية بقضية الإدراك البصري للموصوفات ، وتعمل على توجيهها وإبرازها من خلال التركيز على الألوان.

ولما دخلت هذه التقنية إلى عالم الرواية بفضل شيوع الفكر الظاهراتي الذي اعتنقه أنصار الرواية الجديدة في جيلها الأول – وبخاصة بوتور –أدخلوا الإدراكات السمعية والشمية في الوصف ، فأصبح الوصف مجموعة من الأصداف البراقة غير المرتبة ترتيباً منطقياً ، حتى إن بعض النقاد وصفوه بالفسيفسائية ، وكذلك فعل تولستوي في وصفه للمعارك الحربية.

بمجمل القول أن الوصف المنظوري الظاهراتي "لا يزودنا بمعرفة وضعية للأشياء بل يبين كيف يدرك الإنسان العالم حسياً"[2] المهم هو ظاهرة الإدراك نفسها ، بطريقة حسية ، وليس المهم هو الشيء المدرك ، فقد تكون الأشياء نفسها وهمية ، كما هو الحال في الأوهام التي يصفها "بوتور" على أنها تخطر ببال "ديلومنت" – الشخصية الرئيسية في رواية التعديل– لكنها سواء أكانت وهمية أم غير وهمية فإنها تعمل على إحلال التراكيب المكانية محل التراكيب الزمانية في النص ، واستبدال الانطباعات بالتفسيرات المنطقية ، وترفع من شأن الكتابة وتعليها درجات فوق شأن الموضوع.

أما النوع الثاني من الوصف –وهو الواصف الإنساني أو الكتائي– فهو يتعلق بعدم الاكتفاء بالوصف السطحي الظاهري للأشياء ، بل التعمق في مغزاها ، وهذا هو الذي أشار إليه رولان بارت في فقرته التي استشهدت بها الباحثة ، ويرى فيها أن

---

[1] راجع تاريخ هذا المصطلح ومفهومه في : Dual Perspective Free Indirect Discourse And Related Techniques 64 Paul Hewrnadi, In Comparative Literature, Volume XXIV 1972.

[2] لماد التكرلي : "الرواية الفرنسية الجديدة" صـ١١١ ج٢.

"بوتور" يختلف عن رفاقه من اتباع الرواية الجديدة في أن وصفه وصف إنساني ، بمعنى أنه يهتم بعمق الموصوفات ، وبمدلولاتها الكنائية التي تشير إلى شخصيات وأخلاقيات ومعان داخل العمل القصصي وخارجه.

فحافظة الأوراق في رواية التعديل كناية عن الأستاذ ، والحقيبة الجديدة كناية عن السفر ، والخاتم كناية عن الزواج ، والورطة التي يقع فيها الراوي ورطة كنائية لها مدلول أخلاقي ، وباريس تعادل الزوجة ، وروما تعادل العشيقة ، بل إن ضمير المخاطب نفسه يسخره "بوتور" بوصفه كناية.

وكذلك الحال بالنسبة لتقنية الوصف عند تولستوي في "سيباستبول في ديسمبر" وفي غيرها ، مثل وصفه لأرض المعركة ، والدلالات الإنسانية النابعة من مشاهد الحرب ، ومثل ذلك تركيزه الشديد على حقيبة اليد التي تمسكها (آنا) في رواية "آنا كرنينا".

وأما النوع الثالث من الوصف لدى أتباع الرواية الجديدة فهو الوصف الموضوعي أو الوصف الشيئي ، وهذا النوع لم يستخدمه "بوتور" ، ولم تشر الباحثة إلى أنه موجود عند "تولستوي" ، إنه شكل من أشكال الإفراط الشديد في وصف الأشياء من كل جوانبها الحسية ، وبخاصة الجانب البصري ، إذ يصف لون الشيء ، وشكله ومادته ، وحركته وأنواعه وصفاً هندسياً دقيقاً بالغاً في دقته حداً قد يخل بتوازنه ، وهو وصف ميكانيكي ، مبني على جداول وقواعد ، وهدفه تحويل الموضوعات إلى أشياء جامدة ثابتة ، وهو وصف متأثر بتقنيات الحركات البطيئة في السينما ، وأشهر من عنوا بهذا الوصف هو "ريكاردو".

ترى الباحثة أن كلا من "بوتور" و"تولتسوي" يستخدم الوصف المنظوري ويستخدم الوصف الكنائي بكثافة ، وانهما قد استخدما هذين النوعين في إطار النص الكتابي ، مما يبين أن تقنية الوصف وتقنية استخدام ضمير المخاطب إنما تُعالجان

بوصفهما علاقة نحوية ، وأن هذه التقنيات "تتضمن علاقة غير تقليدية بين كـــل مـــن القواعد البلاغية والأدب ، وأنها تحمل في نهاية المطاف رسالة أقوى من تلك الرسالة التي تحملها الحبكة نفسها" وهذا ما توصلت إليه الباحثة في ختام بحثها ، وهذا نفسه ما كـان جاكوبسون ينادي به.

أهم المصادر المراجع

أ- المصادر والمراجع العربية والمترجمة :

١-إبراهيم الخطيب (مترجم) : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس تأليف مجموعة من النقاد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، والشركة المغربية للناشرين سنة ١٩٨٢.

٢-أحمد حمدي محمود (مترجم) : بين تولستوي وديستويفسكي ، تأليف جورج ستاينر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

٣-أحمد عمر شاهين (مترجم) : الرواية اليوم ، إعداد وتقديم مالكوم برادلي ، تأليف نخبة من الباحثين والنقاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثاني رقم ١٩٨ سنة ١٩٩٦م.

٤-محمد الولي ومبارك حنوز (مترجمان) : قضايا الشعرية ، تأليف رومان جاكوبسون ، دار توبقال للنشر ، المغرب العربي ١٩٨٨.

٥-مصطفى إبراهيم مصطفى (مترجم) : نحو رواية جديدة ، تأليف آلان روب جرييه دار المعارف بمصر د.ت.

٦-نهاد التكرلي : الرواية الفرنسية الجديدة ، الموسوعة الصغيرة رقم ١٦٦ ، بغداد سنة ١٩٥٨.

ب- المصادر والمراجع الأجنبية :

1- Hernadi, Paul. "Dual Perspective : Free Indirect Discourse And Related Techniques" Comparative Literature Vol xxiv, 1972.

2- Hopkins Mary Frances And Leon Barins. "Second-Person-Point Of View" Critical Survey Of Short Fiction. Salem Press : U.S.A., 1981.

3- Le Gouis Catherine. "Narrative Technique In Tolstoy's Sebatopol In December And Botor's La Modification". Comparative Literature Vol 45, 1993.

4- May Charles E. "Short Fiction : Terms And Techniques". Critical Survey Of Short Fiction. Salem Press : U.S.A., 1981.

5- Show, Valeria. The Short Story A Critical Introduction. Longman : U.S.A. 1983.

6- Wayne C. Booth. The Rhetoric Of Fiction Longman, 1991.

ثانياً : النص المترجم :

يلاحظ "ميشيل بوتور" خلال مناقشته للطريقة التي يُقدم بها كلٌ من المؤلف والقارئ والبطل في الرواية أنه (بإقامة روابط بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات نكون في صميم القواعد النحوية). Liaison Des Temps. Des Lieux Et Des Personnnes Nous Sommers En Pleine Grammair (Repretooire 11-18).

وهذا المفهوم يظهر بجلاء في رواية التعديل le modification كما يظهر أيضاً في قصة "سيباستبول في ديسمبر" لتولستوي ، فعلى الرغم من بُعدهما تماماً عن التشابه في الموضوع فإنهما تتفقان في استخدام القواعد النحوية ، التي تحول الصورة البلاغية إلى موضوع ، ومن ثم فإن العلاقة النحوية هي أوضح علاقة تربط بين العملين ، فكلاهما يَستخدم ضمير المخاطب الجمعي بانتظام vy, vous على التوالي في كل النص.

كما أن هناك تشابهاً آخر بالوضوح نفسه تقريباً رغم عدم ملاحظته ، وهو أن كلاً من النصين يستخدم الكتابة حسب "الصيغة الشعرية السائدة" (white 33) وهناك تشابه ثالث يَقْرن بين التشابهين السابقين ، وهو أن ضمير المخاطب الجمعي نفسه سواء (vous أو vy) يُستخدم بوصفه كتابةً في كلا العملين ، كما يتفق العملان في أنهما بُعد مرحلة البداية يُظهران الأسلوب الذي يكشف به كلٌ منهما عن التدرج في الخطاب من الضمير إلى المجاز ، ومن ثم إلى الموضوع الخاص بالعلاقات المعقّدة بين الأفراد والوسط المحيط بهم ، بالإضافة إلى ذلك فإن هذا التدرج بين تلك المستويات ليس تدرجاً نمطياً يسير على خط واحد ، فالمستويات الخطابية الثلاثة متداخل بعضها في البعض الآخر ، فالمستوى الخاص بالقواعد يُميط اللثامَ عن المستوى البلاغي ، والمستوى البلاغي يوحي بالبنية السردية.

إن استخدام ضمير المخاطب الجمعي جعل النقاد يشبّهون رواية "التعديل" وقصة "سيباستبول في ديسمبر" بالدليل السياحي، غير أن الدليل السياحي عادةً يُستهل حديثه بملخص تقويمي مُجمل ، ثم يدخل بعد ذلك في التفاصيل ، أما هذان العملان السرديان فالتفاصيل هي التي تُعرض أولاً بوصفها ركاماً من الكنايات ، ثم يأتي التقويم بعد ذلك موافقاً أو مخالفاً للانطباعات الأولية لدى كل من القارئ والراوي[1].

وفي كلتا الحالتين يقدم الرواة أنفسهم في خضم الأحداث من خلال وعيهم الخاص ، بدون اقتحام من جانب المؤلف ، ومع أن الضميرين (vous – vy) يمثلان الراوي في سريرته ومظهره الخارجي بصورة أساسية في كلا النصين ، فإنهما يمكن أن يمثلا القارئ أيضاً ، أو يمثلان علاقة حوارية مباشرة مع الآخرين[2] ، كما أن الضميرين (vous – vy) يمثلان حلاً لما يمكن أن يحدث إذا ما اختار أحد الرواة قبول التناقضات في موقعه ، ورأى زاوية أخرى أن التناقضات تندرج في إطار حقيقة أكبر.

ومع ذلك فإن الأسلوب الذي يستخدم به ضمير المخاطب لا يقدم بصورة متطابقة تماماً في كلا النصين ، ففي رواية "التعديل" هو الكلمة الأولى ، ويأتي في صيغة الضمير الشخصي ، أو ضمير الملكية ، أو الضمير الانعكاسي ، ويتكرر بوضوح إحدى وعشرين مرة في الخمسة عشر سطراً الأولى من النص.

ولهذا فإن القارئ "مدعو" (leiris 289-90) لكي يتقمص أحاسيس الحدث الشائع نسبياً في الرواية ، عليه أن يدخل مقصورة القطار وأن يحمل حقائبه تجاه مخزن الحقائب ، أما في قصة "سيباستبول في ديسمبر" فالسرد يبدأ فيها بشكل تقليدي بوصف

---

(1) راجع Gray Saul Morson على وجه الخصوص ، وللمزيد من التحليلات التفصيلية للاستخدامات الأخرى ، الأدبية وغير الأدبية لـ Vy , Vous أنظر :
Brvce Morrissette Francoise Van Rossum – Guyon (Crritique Du Roman) Eric De Haard

(2) في الحقيقة أن كلا السردين يثبت بجدارة من الناحية الكتابية كيف "أن الحوار قادر تماماً على أن يحمل المشاعر الذاتية تنطلق من الغيرية michael Holquist 18.

الفجر فوق "جبل سابون" و"خليج سياستبول" ثم يأتي التقدم الذي يبدو أنه يعتمد على (vy) أساساً ، حسب العرف الروسي السائد[1] ، وهو مساو في الفرنسية لـ(on) فهو بدوره يحرك الوعي الباطني الذاتي بطريقة خفية كلما تكرر (vy)[2].

---

[1] إن مثل هذه التعبير في الروسية -كما يذهب(Emile Benveniste) يمكن أن يكون غامضاً (إن ضمير المخاطب الجمعي في الاستخدامات المذكورة في الروسية وفي غيرها صيغة تفترض وجود شخص خيالي ، ومن ثم تنشأ علاقة حقيقية بين ضمير المتكلم المفرد وشبه الشخصي).

La 2e personne des emplois cites en russe etc. Est une forme qui presume ou suscite une personne fictive et par la institue un rapport vecu entre je et cette quasi-personne (232).

[2] ومع ذلك فإن هذا الاستخدام الشائع لضمير المخاطب الجمعي لا يفرض استخداماً مماثلاً للأزمنة في كلا العملين ، فرواية التعديل تستخدم الهياكل الشكلية للفعل ، وكذلك تستخدم الصيغة الزمانية بقدر أكبر وأوسع بضمير الغائب السردي أو بالمنولوجات التقليدية لضمير المتكلم ، مما يؤدي إلى تعريف القارئ بصورة محددة وعميقة بالموقع الزماني والمكاني لديلمونت الراوي (فديلمونت يختلف عن ضابط "سياستبول" في أن حياته المادية والعاطفية معروفة ، من خلال التفاصيل الدقيقة ، عن طريق استدعاء ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل ، مصحوبة بطراز متناسق معقد ، انظر (van rossum-guyon critique 49, 195-96, 238-39 de haard 266) وتصدق هذه المقولة بصفة خاصة على الزمان الماضي المركب في بداية الرواية (وضعتم رحلكم اليسرى على خط النحاس) (Vous avez mis le peid gauche sur la rainure de cuivre) والذي يستخدم أكثر من أي زمان آخر ، لكن هناك أشكالاً فعلية أخرى تلفت الانتباه ، كالفعل present participle مثلاً ، والذي يشير إلى التزامن بين وقوع الحدث الموصوف وحدوث ملاحظته ، كما في الرسائل (يزيح الستارة الزرقاء المسدولة بسبابته ، يمرر إبهامه ثانية على راحة يده معتذراً بهدوء) (ecartant de son index le rideau bleu baisse) (passant et repassant son pouse sur sa paume) (s'excus ant silen cieusement) إن استخدام صيغة (present participle) تؤكد أيضاً الإحساس بالإيقاع الزماني معروضاً من خلال الترميز المنبعث من محتويات الوعي الباطني المحدود بإطار مقصورة القطار.

من ناحية أخرى فإن السرد في قصة "سياستبول في ديسمبر" يحصر نفسه بصورة أكثر صرامة في إطار ما تسمح به خبرة البطل في إطاري الزمان والمكان المحدودين ، من ثم يوجد تبادل فعلي ملحوظ بين استخدام الزمان التام وغير التام ، حيث يعبر الزمان المضارع غير التام عن معنى حاضر ، ويؤدي الزمان التام معنى مستقبلياً ، على الرغم من أن الزمان غير التام -والذي تبدأ به الرواية- لا يبدو غير تقليدي بالنسبة

ولقد سبق للنقاد أن تناولوا بالتفصيل خصائص ضمير المخاطب الجمعي والنتائج المختلفة لاستخدامه ، فاستخدام الضميرين (vy / vous) في هذين العملين مثلاً يحمل العديد من التلميحات الأخلاقية القوية ، فالضمير (vous) في رواية التعديل -كما يرى ڤان روسوم جين- يمثل بجلاء صوت ضمير الراوي ديلمو في فترات عديدة (Van rossum – Guyon, critique du roman 153-74: see also morriss – ete 16-13) وفي نهاية المطاف فإن الضمير(prise de conscience) الخاص بالبطل يجسد التوافق الأخلاقي في كلا العملين ، وهكذا نرى أن الاختلاف بين القضايا التي يتناولها العملان كبير وهائل ، فهو اختلاف بين تعقيدات الحياة الشخصية ومجازر الحرب وأهوالها ، لكن عملية التوافق متشابهة إلى حد بعيد.

أما رولان بارت فيأخذ اتجاهاً آخر يتعارض مع ملاحظات كل من "روبجرل" و"بوتور" يقول : "إن استخدام الضمير (vous) يبدو لي حرفياً أنه خطاب من الخالق

= للوصف ، لكنه يبدو غير عادي بالنسبة للزمان الماضي التام أو الماضي غير التام ، فهو أعظم إثارة لأنه يقدم تقارير ملخصة إجمالية. بل إن الزمان المضارع -كما يلاحظ مورسون- بإمكانه الظهور في السرد بمظهر التعميم وليس التخصيص ، فالزمان المضارع في أي كتاب لا يعني "الآن" بل "حيثما يكون" (180) ومن ثم فإن الراوي عندما يسير حول القاعة ويصادف جنوداً مدنيين جرحى فإن السرد يتحول من حالة المضارع غير التام إلى حالة المضارع التام

"vy vidite starogo soldata" "vy uvidite na koike. Nezhone litso zhenshchiny" (sobranie sochinenii 2:145-46)

من "إنك ترى جندياً عجوزاً" إلى "إنك سوف ترى وجهاً شاحباً لامرأة" وهذا التحول مقصود ومدروس ، وهدفه هو إعطاء إثارة أو تغير في الموقف غير المألوف ، ومثل ذلك أيضاً فإن البطل يصبح قوى الوعي بعدما يخطو إلى الأمام عدة خطوات في القاعة ويتضمن vuidite أيضاً أن البطل في حاجة -بعدما تمكن من الوعي ومن خصائص القوة- إلى أن يكون مدفوعاً إلى الأمام ، وهذا الاندفاع إلى الأمام في طريق الوعي محكوم بالمؤلف ، وهذا التنظيم التأليفي يسير في طريقين : بوصفه منبهاً للبطل ، كي يستمر في جولاته ، وبوصفه أيضاً حامياً له من حالة الإحباط التي يمكن أن يوقعه فيها العناء الجسدي ، ولهذا فإن البطل غير مسموح له بأن يتخاذل قبلما تعمل مشاهد التعليم عملها في الاحتفاظ باندفاع حركة الأحداث ، كما أنه لا يجابه أبداً بالقوة الفلسفية فيما يتعلق بالإصابات الفردية.

موجه إلى المخلوق .. فهو من خلال استمراره في سماع نفسه يوصف من زاوية رؤية معينة ترى أن شخصية البطل تصبح شخصية متكيفة ومعدله (103)[1].

بالإضافة إلى ذلك فإن الضمير (vous/vy) يعمل على التحكم في كلا السردين فكما يقول ڤان روسوم جين : "إن استخدام ضمير المخاطب (vous) يعني ضمناً أن الراوي يعلم عن الشخصية أكثر مما تعلم هي عن نفسها ، وهذا يجعل السرد يتخذ شكل الاستجواب الحقيقي على يدي محقق لا يعرف الشفقة (critique du roman 163-64).

وهذه الصيغة الاستجوابية عندما تتوالى يصبح لها تأثير بعيد المدى في رسم صورة للراوي والقارئ ، يقترب فيها كل منهما من الآخر ، فعمليات الاستجواب نفسها تعني أن الراوي يستجوب القارئ ، وذلك مثل سؤال ديلمونت : (أتحيي تلك الصورة لهذه الممثلة ذكرى الزواج ؟ وفي أي يوم ؟) (cette photographie de quelle actrice celebre –t-elle le mariage, et le quantieme ? 20)

قد تكون هناك أهمية كبيرة –فيما يتعلق بأهداف بحثنا هذا وبالنسبة للعملين السردين –لبيان العلة التي جعلت بوتور يؤثر استخدام ضمير المخاطب(vous) فهو يستخدمه ليختزل المسافة بين الراوي والتجربة بقدر الإمكان ، وذلك عن طريق خلق علاقة غير نمطية وسلسة بين المظاهر الخارجية والظواهر الباطنية.

كما أنه يستخدم ضمير المخاطب ليعالج الكيفية التي تمكن بها الراوي من استخدام الكلمات التي يروي بها قصته بطريقة واقعية (Repertoire 11 64-65) وفي الحقيقة فإن معالجة بوتور لتقنية الراوي بضمير المخاطب قريبة جداً من نظرية

---

[1] جميع النصوص الفرنسية هنا تُرجمت إلى الإنجليزية على يدي المؤلفة ما عدا ما سوف يشار إليه (أما النصوص الفرنسية المثبتة في لغتها الأصلية فلم تترجمها الباحثة إلى الإنجليزية بل تركتها للقارئ الإنجليزي الذي لا تخفى عليه ولذلك فإن نقلها إلى العربية من عمل المترجم).

جاكوبسون عن "الدور المحوري الذي يؤديه تنوع الضمائر في النسيج النحوي للشعر "بوصف الضمائر" وحدة سياقية نحوية أصيلة" فالراوي بضمير المخاطب يتشابه مع القيود الزمانية في كونه يساعد على فرض المعيار النصي الداخلي الذي يقود إلى التحكم في درجة الاكتشاف وفي التعبير وتقبل الذات (Poetry of Grammar 95).

هناك تشابه ثانٍ بين قصة "سيباستبول في ديسمبر" ورواية "التعديل" حظي بعناية فائقة من قبل النقاد ، وهو الاهتمام بالوصف التفصيلي في كل منهما ، لكن الأمر الذي لم ينل حقه من التعليق هو كيفية تكرار التفاصيل بوصفها كنايات موظفة للغرض نفسه في كلا النصين فالراويان كلاهما يُقبلان الحقائق بصورة متدرجة وغير مترابطة من خلال حدث واقعي مغرق في الواقعية ، ثم يتخذان من ذلك مقدمة لعرض الأشياء المحيطة بهما بشكل كنائي ، فضابط "سيباستبول" يستوعب تدريجيا عدداً ضخماً من المناظر التي تحقق رؤية كاملة عن قضية الحرب بوجه عام.

ويحصل ديلمونت في رواية "التعديل" بالطريقة نفسها على قدر من المعرفة ، عن طريق الاهتمام الدءوب بالجزئيات الصغيرة المستقاة من مختلف المصادر ، كلا الراويين : "الضابط" وهو يدخل المستشفى و"ديلمونت" وهو يلاحظ حالته الصحية المتدهورة يسافر في رحلة من الوهم إلى الإدراك الأكبر ، وكلاهما مدفوع -كما يقول دي هارد- بـ"غياب النموذج المفترض للقدوة- De Haard 233"[1].

يستخدم كل من بوتور وتولستوي هذا الوصف التجسيمي المنظور بصورة كنائية وبشكل راسخ ، حتى تتضخم التفاصيل المختلفة بواقعية مفرطة ، ثم يتحول تكرار هذه التفاصيل إلى رموز واضحة ، كما هو الشأن في "مشهد انتحار آنا كارنينا ، حيث تتركز بؤرة اهتمام فن تولستوي على حقيبة اليد الخاصة بالبطلة (Jakobson and

---

[1] تجدر الإشارة إلى أن حركة تطور الأحداث هنا تشبه حركة (أولينن) في (القوزاقيون) "حيث تبدأ القصة برحلة إلى المدينة الفاضلة ... وتنتهي برحلة خارج فازالشتاف ، خارج التخيل اليوتوبي jackson "cossacks" 394.

(Halle 92) من ثم فإن لمثل هذه التفاصيل وظيفة واقعية نفسية تتعلق بسبر الغور النفسي لعنصر الراوي وتنشيطه ، فديلمونت في رواية التعديل -مثلا- يعلم من الناحية الوقائعية (الكرنولوجية) أنه قد بلغ منتصف العمر "قد بلغتم في وقت لاحق فقط الخامسة والأربعين" Vous venez seulement d'atteindre les quarante – cinq ans 9.

لكنه لا يعي العواقب الاجتماعية والاقتصادية والشخصية لهذه الحقيقة حتى نهاية الرواية ، عندما يكون "التعديل" قد تم بالفعل ، ومع ذلك فإنه منذ الفقرة الثانية من الفصل الأول ، وفي كل جزء بعد ذلك في الرواية يرصد التفاصيل المختلفة التي سوف تعمل على إيجاد الإدراك التام (شَعركم يتساقط ويصبح رمادي اللون تدريجياً ، وهذا بالنسبة للآخرين وليس بالنسبة لكم) Vos cheveux qui se clairs ement et grisonnent insensiblement pour autrimais non pour vous 9 وفي الذروة الخيالية من تشخيص الرواية فحسب يبدأ ديلومنت في إدراك إرهاقه الداخلي : إن جسده على ما يبدو قد بدأ .. (يغوص في أوحال عفنه ومتخمرة متقلبة بمحتويات دقيقة تنتشر في أرجائها) Baigne d'une eau etgitee etgazeuse pleine d'animal cules en. Baigne suspension

وتتكرر الصورة الكنائية نفسها في الوصف المبدئي المتعلق بأحد المسافرين معه إذا يقدم التفاصيل المتعلقة بعيني هذا المسافر ، ونظارته ويديه وأصابعه وأظافره ، وأخيراً بحقيبته التي أصبحت هي العلامة المميزة التي تدل على أنه أستاذ ، حسب رؤية ديلمونت.

ومثل ذلك خاتما الزواج الجديدان -كما يرى- لدى مسافرين آخرين في الكابينة ، وكذلك حقيبتا سفرهما الجديدتان ، فهما تؤديان الغرض المنوط بهما ، وهو كونهما علامة على التحول في معظم التفاصيل الدقيقة لذلك البناء الافتراضي المعقد لزواج سعيد يخطر ببال ديلمونت ، وهذا البناء الافتراضي بدوره يشجع ديلمونت على استعادة الأمل في زواجه ، وهو أول خطوة في عملية التعديل ، واستبعاد الفكرة التي ترى أن عشيقته "سيسيل" هي أمله الوحيد في السعادة.

من ناحية أخرى فإن بؤرة الوصف عندما تنتقل إلى حقيبة مسافر آخر وهـــو القسيس ، فإن عيني ديلمونت تختلجان ويشرع بطريقة شعرية تماماً في استحضار ثعابين البحر (كانت السوستة الطويلة لحافظة الوثائق مفتوحة بعض الشيء ، كما لو كانت فم ثعبان بحري ذي أسنان حادة جدا) (Un porte-docu ments don't baille en partic la longue fermeture éclair comme la guevle aux dents tres fines d'un perpent marin)

مرة أخرى فإن الراوي بسبب سماحة لنفسه برسم مثل هـــذه التفــاصيل ، ثم إحاطتها بالمزيد من البنى التخييلية يعمل بصورة قاطعة على تهيئة المجال للخـــروج مـــن الإطار المحدود للرؤية ، والحقيقة أن ديلمونت يصل إلى درجة رفيعة من المـــهارة وهـــو يرسم صورةً فنيةً مجسمة للصدأ الذي بدأ في التهام مقابض الشنط ، وذلك عندما بدأ في فحص واحدة من الشنط في مخزن الحقائب (هذا الصدأ الدفين الذي بدأ يلتهم الحلقات) Cette sournoise rouille quicommece aronger les anneaux فـــالراوي يحـــوِّل الكنايات إلى استعارات تَشِي بالتدهور الأخلاقي والجسدي الذي يتمثل نفسه بوضـــوح أنه يمر به.

يمر القطار على جملة من الأشياء : مبانٍ ، وحوانيت ، وناس وهو يسير باتجـــاه الضواحي ، ويقدم الراوي خليطاً غريباً من النقاط المحورية التي هي في حقيقـــة الأمـــر سلسلة من الكنايات ، لكنه لا يلاحظ أبداً أي شيء يجعل من هذه الأشياء صورة عامـــة متكاملة ، وبدلاً من ذلك فإنه يسلط رؤيته الفنية تجاه جزئية واحدة فقط من جزئيـــات هذه الخليط ، إذ يلمح أحد المعابر ، ثم يصب تركيزه على الشاحنة التي تمر فوقه ، يـــرى شارعاً ثم يأتي دور راكب الدراجة ، والقهوة التي تسدل قليلاً ستارتها الحديدية ، ومحـــل الكوافير الذي لا يبدو منه غير لافتته المميـــزة "تســـريحة ذيـــل الحصـــان التقليديـــة" (حيث الكناية في حقيقة الأمر عبارة عن رمز) لكن غرابة هذا الخليط لا تبدو نشـــازاً ، بل هي -كما هو الحال في "سيباستبول في ديسمبر"- تحتوي على محاكاة رفيعة ، بـــين كل من حركة القطار وما يعن للراوي من تأملات.

وهذه المحاكاة تُعَزَّز بواسطة تكرار الإيماءات الإشارية ، مما يعطي للسرد إيقاعاً خاصاً له تأثيره العاطفي السحري الناشيء من توارد شذرات من المنظر الطبيعي بصورة غير مترابطة هناك علاقات كنائية أخرى في رواية "التعديل" لكنها أقل ارتباطاً بالخصائص الوصفية ، مثل ذلك التوازي بين "سيسيل" عشيقة ديلمونت و"روما" والتوازي بين زوجته "هنريت" و"باريس" لكن هذه العلاقات الكنائية لا أهمية لها في مجال الوظيفة النصية ، بخلاف ما هو الحال بالنسبة لتراكم التفاصيل الوصفية.

كل من بوتور وتولستوي مدرك إدراكاً قوياً تلك الطاقة الكامنة في الوحدات الأسلوبية الدالة ، ويؤكد على القدرة التأويلية التي تَنتج عن تشخيص الأشياء أو تشييء الأشخاص ، ولذلك فإن الأشخاص بما فيهم الراوي في رواية "التعديل" يتم إدراكهم من خلال ربطهم بالأشياء ، كما أن الحبكة الكبرى في الرواية تُشهد ذروتها حقيقة بواسطة الراوي نفسه في نهاية الفصل الأول وبصورة مختزلة (إنما الآلة التي رفعتموها تلقائياً مرة أخرى بأنفسكم ، هي التي بدأت تتحرك إلى الأمام دون علمكم تقريباً)[1]

Cest Le M'ecanisme Que Vous Avez Remonte Vous –Meme Qui Commence Asc Derouler Presque Avotre Insu (20)

على أن هناك نقاداً آخرين من مختلف الاتجاهات تناولوا هذه النقطة بالتعليق ، فرولان بارت يقول : "إن مغزى وصف الأشياء عند بوتور يتناقض مع وصفها عند "روبي جرليت" Robbe-Grillet فروبي جرليت يلجأ إلى وصف الأشياء بغية التحرر من ربقة الإنسان.

---

[1] تذكرنا دراسة ثان روسو حين الخاصة بالدور الذي يمكن أن تلعبه الموضوعات في تطور أحداث رواية "التعديل" بأنه بينما يمكن للرواية أن تنمو دون تدخل من المؤلف ، فإنها لا يمكن أن تنمو بصورة مستقلة عن الأشياء التي تصنع عالم الرواية نفسه (Critique 30) كما أنها درست (Parler c'est toujours de quelque hose) لبوتور مقابلة ومقارنة إياها بجهود الشكلانيين لتثبيت العكس ، وقد شرح إيخنباوم شخصيات تولستوي بناء على مشكلات اللغة التي مكنت المؤلف من عرضهم (Critique 34).

أما "بوتور" فعلى النقيض من ذلك يجعل الأشياء تبوح بالخصال الإنسانية الدفينة في باطن الإنسان .. إنه وصف لا نملك إزاءه إلا أن نقول : حقاً إنه كذلك".

أما "فان رسوم جين" فتتساءل بطريقة شائقة عما إذا كانت جماليات التوهم De Esthetique Lillusion ليست هي في الحقيقة جماليات العرض التخيلي (Esthetique L'mitaion) حسب المعنى الذي أشيع عن تولستوي ، وهي بذلك تستشهد بـ (ما هو الفن) : "وتتعلق هذه الطريقة بوصف أدق التفاصيل في الشخصيات مثل المظاهر والوجوه ، والزخرفة ، والإشارات الجسدية ، والأصوات ، ومحال إقامة الشخصيات ، وكذلك الوصف الذي يستقصي كل الأحداث التي تجرى في حياتهم ٨٧-٨٦ Critique وهذا ما يفعله بوتور بالضبط -كما تقول الباحثة- وهو الإجراء نفسه الذي اتبعه تولستوي في "سيباستبول في ديسمبر" ليحقق به الغاية القصوى من الواقعية.

ثم يأتي تولتسوي بعد ذلك فينكر أن يكون لمثل هذه الطريقة الأثر الفعال في توصيل الرسالة التي يفترض أن يكون الفن قد أستهدف توصيلها[1] تقتبس "فان روسوم جين" أيضاً من "ستندال" مقولته التي ترى أنه كلما قلت التفاصيل قصرت المسافة فيما بين المؤلف / الراوي والقارئ ٨٩ Critique ومع هذا فإن في كل من رواية "التعديل" وقصة "سيباستبول في ديسمبر" تأثيراً فورياً يتحقق بواسطة تراكم مثل هذه التفاصيل ، تلك التفاصيل التي جعلت الوصف في حقيقة الأمر هو نفسه السرد ،وجعلت عبارة تولستوي التي يقول فيها : "إن البطل في قصتي .. هو الحقيقة" ١٠٩ Sebastopol تتحقق إلى مدى بعيد في كلا النصين.

---

[1] في اقتباس فان روسوم جين من (ما هو الفن) تقول : "وجوهر الفن يكمن في الاتصال ، بواسطة أحاسيس الفنان ومشاعره ، لكن توصيل أحاسيس الفنان لا تتعادل مع وصف التفاصيل عندما تكون هذه التفاصيل تقريرية ، بل ربما تصل إلى درجة الإعاقة لها إذا ما زادت عن المطلوب ٨٧ Critique كما تجدر الإشارة إلى أنه في وقت مبكر وهو سنة ١٨٥٢ أي قبل ثلاث سنوات من كتابة أول قصة عن سيباستبول حدد تولستوي دور الفن في كونه خادماً للأخلاق ٣٩٠ jackson cassaks.

تزخر قصة "سيباستبول في ديسمبر" بالصور الكنائية المتشابهة ، والبعض من هذه الكنايات صريح جداً ، فمنذ البداية –على سبيل المثال– تملأ الأصوات الصادرة عن حركة المدافع كل ناحية في القصة ، محدثة إيقاعاً مماثلاً في طريقته لحركة القطار في رواية "التعديل".

كما أن تزايد المدافع يستحضر صورة الحرب ، ويحدد المجال الذي تتم فيه عمليات التطويق ، والمدى الذي يمكن أن تصيبه قذائف المدافع ، كل ذلك واقعي ملموس بالنسبة للأعداء ، هناك كناية أخرى قوية في القصة ، وهي اللون الأحمر Bagrianyi Suet حيث يلاحظه الراوي في السماء في بداية القصة وفي نهايتها ، ثم تتكرر هذه الصورة في دماء ضحايا الحرب.

بعض أخر من الكنايات الموظفة في القصة يأتي بطريقة معقدة ، فالضابط يتأمل وهو سائر في طريقه إلى النقطة الرابعة ملاحظاً التغير في أزياء النساء : "هذه المرة .. لم تعد امرأة تتحمل بقلنسوة ، لكنها ارتدت زي زوجة بحار برداء شتوي قديم وحذاء جندي" ، أنقاض ، عدد من الجنود ، قطرات من الدم ، اللون الأصفر في كل اتجاه ، طين متعفن Sebastopol 51 .

كما أن اختيار الأشياء والأشخاص يُظهر الاختلاف البيّن بين عنف مناظر معينة (كمشهد عملية جراحية مثلاً) وبين مناظر أخرى هادئة (مثل منظر الفجر والغروب فوق سيباستبول أو الأحداث الحياتية التي يذهب فيها المدنيون والعسكريون لقضاء حاجاتهم اليومية).

ويلاحظ (مورسون) أن الزخرفة تتحقق بصورة نمطية عندما يأتي المنظر في صورة مناقضة لما كان القارئ يتوقعه[1] وهذا بالضبط هو ما تفعله الكنايات ، لأنها تشرع في الزخرفة عندما تقدم عناصر غريبة على الوصف ، وتناقض التوقعات لهذه

---

[1] يسمح لنا بإعادة تشكيل الإطار فحسب ، ولهذا فإنه ربما ينكسر مرة أخرى Morson 177.

الطريقة يتعادل بإطراد مع عملية الكشف عن الحقيقة غير المقبولة -منذ البداية في رواية التعديل- بازدياد مقبول[1].

والراوي منذ البواكير الأولى للقصة يقترب من الأحداث ، وكأنه يرسو على رصيف ، فانطباعاته الأولى تتوالى في هيئة لقطات فوتوغرافية بطريقة كنائية تشبه نظائرها في رواية "التعديل" ويعمل على تقابل العناصر غير المتوقعة بصورة متوالية ، وفي النهاية يؤدي تراكم هذه اللمحات دوراً كبيراً في خلق الإحساس بالجو المحيط بالمدينة المحاصرة ، أعظم بكثير من الدور الذي يمكن أن يقوم به الوصف الصريح المباشر.

إذ تزكم أنف الراوي الروائح المنبعثة من الفحم والروث والرطوبة واللحم ، من خلال الغرابة التي يحويها هذا المزيج من الروائح تنشأ معظم المؤثرات الساخرة ، وبخاصة عندما يصبح لهذه المشمومات صدى بصري ، يتمثل في خليط من خشب الوقود ، وأفخاذ اللحم ، وأكوام الأتربة ، وأكياس الدقيق ، وقضبان الحديد ، وما شابه ذلك Sebastopol 39.

هناك كناية أخرى تتمثل في أشلاء نصف الحصان الكُميت شبه المتحللة الملقاة في الوحل Sebastopol 42 إن إيحاءً قوياً يتضمنه منظر الضحايا من المدنيين الأبرياء الذين يشاركون في المجهود الحربي ، وحالة الفوضى الناشئة من أن الإنسان مفطور على النفور من الجيف ، والجيف نفسها تغوص في الوحل مثل سائر المشاركين ، حيث تبدو باستمرار ، وتفرز السوائل سوائل أخرى ، ومواد هنا وهناك ، مثل الماء والدم[2] والراوي يرصد كل هذه المدركات بروح باردة ، لا هو مغتبطٌ ولا هو مشمئز ، كما أن عدم التوافق بين الحواس (عدم تطابق المشمومات مع المرئيات تماماً) يدعم الإحساس

---

[1] يصف موسون الإطار الذي يحده خلال "سيباستبول" بأنه "توقع ثم حقيقة واقعة ، وانعكاس للنفس ، ثم توقع من جديد" Morson 182.

[2] الاهتمام بالمعنى السائل يلقى عناية جديرة بالملاحظة في رواية التعديل Lalande 13-38.

العام بالميوعة أو التفسخ(١) ، والراوي لا يحفل بنظام ضخم أو كامل للمشاعر الوطنية حتى نهاية القصة.

والكنايات هنا مثل نظيراتها في رواية "التعديل" تكشف النقاب تدريجياً عن الحقائق غير السارة بالنسبة للراوي vy الذي يتحرى ما يحدث فعلاً في "سيباستبول" وعلى الرغم من أن الوطنية في القصة الأولى تقود إلى هيئة شديدة النفور من الحرب في قصة "سيباستبول الثانية" فإن الراوي لا يدق طبول الحرب ، ولا يرفضها برمتها منذ البداية، ولا يحكم عليها بالإدانة من الخارج ، لكنه توصل -مثل ديلمونت- إلى حل وسط أكثر واقعية ، وهو أن يسمح للخير وللشر بأن يتعايشا معاً ، ومن ثم فإن عليه أن يرضخ لأهوالها.

لهذا فإن يقظة الاهتمام بالمضامين الإنسانية تتم بواسطة التركيز على ما يحدث للأشياء في الحرب."على مدى مسافة قليلة ، إقليم مفتوح تنتشر فيه الكتل الخشبية المربعة المبثوثة في كل ناحية ، عربات حَمل المدفعية ، والعنابر المعدة لنوم الجنود ، والخيول ، وشاحنات ، ومدافع الميدان الخضراء ، وصناديق الذخيرة الخضراء ، والبنادق الخاصة بالجنود المشاة مكدسة في صناديق ضخمة من الشباك الخشبية ، تدريبات الجنود ذات الحركات المنتظمة ، بحارة ، وضباط ، وتجار ، ونساء ، وأطفال ، عربات الكارو المشحونة بالتِّبْن ، أكياس أو براميل تأتي وتروح ، هنا وهناك قوازقيٌ أو ضابط يمر ممتطياً صهوة جواده ، أو جنرال في درشكيته" Sebastopol 43.

ومع ذلك فإن الراوي يظل متشبثاً بأهداب واقعية "سيباستبول" حتى بعد خروجه من المستشفى العسكري ، غير أنه وبالتدريج يصبح أكثر إدراكاً لفداحة الثمن الإنساني للحرب ، وللنماذج الظاهرية للفوضى ، ففي خِضَمِّ الاضطراب الذي يملأ

---

(١) تتشابه هذه النقطة مع اللاأشكلانية التي أشار إليها جاكوبسون وضرب لها مثلاً بـ Bezobrazie في بحثه الخاص بـ إيفان كاراما زوف (Art Of Dostozvskky 304/33) Ivan Karama Zov.

الساحة يمرق الراوي بعبارة واحدة إلى الخلف ، ثم يتجاوز الجمادات إلى وصف الجنود والخيول والأشياء ، ويعود إلى الناس مرة أخرى ، وفي النهاية إلى القائد.

قد تبدو الصورة بصفة عامة صورة مختلّة ، لكنه اختلال يقوم فيه كل فرد بأداء دوره المنوط به ، ووفق وجهة نظر تولتسوي للكيفية التي يُصنع بها التاريخ ، وتقوم على أن الاهتمامات الذاتية لكل إنسان إنما تتركز في اتجاه واحد.

أما رواية "التعديل" فنقطة التحول فيها تكمن في الورطة الكنائية التي يجد كل من ديلمونت وسيسيل نفسيهما فيها خلال زيارتهما -النكداء على ديلمونت- لباريس لمدة أسبوعين ، إذا يصاب ديلمونت بحالة من التردد إزاء اتخاذ قرار بشان المكان الذي يتناولان فيه الغداء ، وسيسيل تواجهه بعبارات كنائية ، تحاصره بحيرته الذاتية التي لا حل لها "الضفة اليمنى وظيفتك والضفة اليسرى زوجتك/ومن ثم فإن من الصعب عليك أن تقرر شيئاً" يحاول ديلمونت أن يجد لنفسه مخرجاً من الدرب المسدود الذي يسلكه فيرتب كي يستضيف سيسيل لتناول العشاء في بيته ، لكن هذا الترتيب ينهار بسهولة ، ليس لأن المرأتين تتفقان فحسب ، بل لأنهما في حقيقة الأمر قد تآمرتا عليه ، إنه مثل ضابط "سيباستبول" يُجبر على إدراك أنه لا يملك القدرة -رغم تميزه- على التحكم العاطفي في الموقف.

مرة أخرى إن القوة الشعورية المنبثقة من الموقع الذي يتبوءه الأبطال في كلا العملين مختلفة بالطبع -فلطائف العلاقات الخاصة على النقيض من المشهد المرعب للحرب- لكن يمكن القول بأن الطرق التي يستخدمها النصان في التعامل مع الموقف متشابهة.

ربما تكون نقطة التحول الحاد في مشاعر الراوي تجاه الحرب في "سيباستبول في ديسمبر" من الناحية التشبيهية تكمن في منظر مبضع الجراح وهو يشق الأشلاء "إنك سوف ترى السكين الحادة المعقوفة وهي تنغرز في الجسد الأبيض الغض" Sebastopol 48 وهذه النقطة نفسها هي التي تعمل على قطع رؤية الراوي واتخاذها

موقفاً مختلفاً من الحرب حتى الآن "إنك سوف ترى الحرب لكنك لن تراها على هيئة ومضات جميلة منتظمة ، لكنك سوف تراها دماء ومعاناة وموتاً" Sebastopol 48 .

وهذه النقطة هي المسئولة عن اتخاذ هذه الرؤية موقفاً ضد الفظائع ، وضد الاستمرار في الحرب ، ثم يخرج الراوي من أهوال الحرب في المستشفى العسكري ليجد الشمس ساطعة ، وإحدى الفرق تعزف الموسيقا ، عندئذ تُمثل الحربُ بوصفها جزءاً من الدوامة الطبيعية للحياة ، مثلها مثل موت شجرة في القصة : "ثلاثة أنواع من الموت" لكن مع الفارق هنا ، لأننا نجد إحساساً بوخزة التهكم اللاذعة والتي هي أشد فظاعة من الاهتمام بسبب العقدة الخاصة بتولستوي حول القتل[1].

لهذا فإن اجتماع الملمحين المتناقضين : المجد الذي تجلبه الحرب ، والفزع الذي تحدثه يمكن التحكم فيه بالتدريج بواسطة استخدام التأثير السحري للكناية ، حتى في "سيباستبول في مايو" يقدم الحل السلمي بين الطرفين المتناقضين باعتباره كنائياً بطبيعته وعندما يشير تولستوي إلى أن الحرب بين الجيشين قد استُبْدِلَت بمبارزة بين مقاتِلَين اثنين من الفرقتين ، في قوله : "وللحقيقة ، ما الفرق بين حرب تقوم بين روسي وحليف واحد أو بين ثمانين ألف روسي يحاربون ثمانين ألفاً من الحلفاء" Sebastopol 60.

إن التحاور بين حتمية الحرب والكارثة يُعبر عنه من خلال الكناية ، عن طريق عرضه متتابعاً ، حالة بعد حالة ، من خلال رؤية فردية ، وهكذا يتم حل هذه المعضلة بطريقة كنائية أيضاً : جندي واحد بدلاً من جيش كامل.

هناك تشابه ثالث لم ينل حظه من التنويه في دراسة الـ(Vy , Vous) وهو أن ضمير المخاطب نفسه في كلا السردين يُستخدم بوصفه شكلاً معقداً من الكناية ، فالراويان كلاهما يتواجدان من الناحية الجسدية ، ومع ذلك لا يتم عرضهما إلا من

---

[1] هي عقدة عبر عنها تولستوي بوضوح شديد سنة ١٨٥١ عندما كان يكتب رواية "القوزاقيون" Jackson Cossacks 403.

خلال وعيهما الباطني ، لكن هذين الحضورين الجسدي والروحي يندمجـان في إطـار الراوي بضمير المخاطب الجمعي ، فهذا الضمير يمثل باطن الراويين وظاهرهما (حيـث تراهما سائر الشخصيات).

فعلى الرغم من أن كل الأوصاف المتعلقة بهما تأتي مـن الداخـل ، غـير أن الـ(Vous) ممتدة ، حتى تصل إلى القارئ الذي يمثل من الناحيـة الكنائيـة وعيـهما الخارجي،والحقيقة أن هذه الكناية التي أصبحت ضميراً تتبوأ مكانة "الـدور المحـوري" الذي وصفه جاكوبسون Poetry Of Grammar 95 كما تندرج ضمن علاقة الـتزامن عند باختين Holquist 19 وتقف على النقيض من "التوحد المطلق للوعي" في الجـدل الهيجلي Holquist 20.

ولهذا فإن الضميّرين (Vy – Vous) يمثلان -بطريقة كنائية- المناشدة المباشـرة الصادرة من الذات إلى الآخر ، وهذا الإنسان الآخر داخل تمامـاً في إطـار معالجـة بلاغية (كما لو كان رافضاً للتحديد مستمراً في تأبيه خارج هذا الإطار) والضمـيران (Vy – Vous) يعرضان بشكل مادي جاف وصارم في الوقت الذي لا يبدو هنـاك أي شيء واقعي في موقفي الراويين ، بل أن التوقعات تمنى بالخيبة باطراد[1].

إن الضميرين السابقين يقودان كلا الراويين في رحلتيهما ، وخـلال ذلـك يكتسبان المزيد من المعاني الكنائية عن طريق عرض التحـول الجـارف الـذي تقـوم به الشخصيات.

بالإضافة إلى ذلك فإن ضمير المخاطب الجمعي نفسه يؤدي دوره بوصفه كناية. ومن ثم يمكنه بسهولة تمثيل الاتجاهات المتناقضة واستخلاص المغزى من خـلال تحـاور هذه الاتجاهات Jakobson Poetry Of Grammar92 ونتيجة لوصف التحولات العامة

---

[1] انظر مورسون Morson182 وكذلك ملاحظة ثان روسوم حين "إن باريس وروما ليستا محسوستين بل هما متخيلتان" Critique.

وإمكان الجمع بين المتناقضات يصبح ضمير المخاطب Vous هو الكناية الأكثر مفارقة ، لأنه يحمل اتجاهين متعارضين : ضمير المتكلم وضمير الغائب وهكذا يحدث التعديل.

إن الضمير الجديد ليس كناية ممتدة ، مثلما هو الحال مع الكناية المتعلقة بـالرواة سواء أكان متفقاً مع ذواتهم وظروفهم أم كان متجاوزاً لهـا ، ففـي "سيباسـتبول في ديسمبر" يظهر الضمير Vy في بداية القصة حيث تتناقض التصورات الفردية ، بعضـها مع البعض الآخر ، ومع مفهوم الراوي عن الحرب ، ويدل ذلـك علـى أن ضـابط "سيباستبول" شخصية غير متصلبة ، بل يستوعب التعقيدات الأخلاقية ، ويسـتوعب المأزق Jackson Cossacks410 لأن فن الكتابة يتطلب ذلك.

إن ضابط "سيباستبول" الشاب وهو يكتسب الرؤية الأكثر رحابة يكشـف أن عنصر البطولة في الحرب قد أصابه التعقيد بسبب المعوقات الأخلاقيـة الـتي تكشـف الحرب النقاب عنها ، والتي تكشف أيضاً عن الحقيقة الكامنة وراء الاستنتاجات المعقـدة لاستخدام ضمير الغائب في سرد القصتين التاليتين عن "سيباستبول".

وكما أن الضمير Vous هو أول كلمة في رواية "التعديل" فإن الراوي منـذ وطئت قدمُه اليسرى مقصورة القطار يوحي بوجود التناقض ، ولا يتمكن "ديلمونـت" من التحدث بصوته الخاص المميز مستخدماً ضمير المتكلم Je إلا في الصفحات الأخـيرة فقط ، بعدما قرر أن يحل مشكلة التناقض التي يعيشها ، وشـرع في تـرك عشـيقته والعودة إلى زوجته.

أما اعتناقه للأفكار البورجوازية فلا يعود بالدرجة الأولى إلى كونها فضيلـة ، بقدر ما هي حلٌ وسط ، يمر عبر فهم شديد السخرية لموقفه ، إن الذي جعلـه يخسـر عشيقته ويعطي فرصة ثانية لزواجه الميئوس منه ، هو معرفته بأنه سوف يجد مخرجاً عـن طريق كتابة كتاب ، وأغلب الظن أن هذا الكتاب هو ذلك الكتاب الذي نقرؤه.

إن الراوي لا يستخدم ضمير المتكلم Je وضمير المخاطب Vous معاً بصـورة مختلطة إلا في الصفحات الأخيرة ، إذ يتوافق هذا الإجراء مع الظروف الـتي يتطلبـها

الصراع الطويل الذي شرع فيه ، ففي هذه الجمل التي يستخدم فيها ضمير المتكلم يصبح ديلمونت على وعي تام بنفسه وبموقعه Vis Avis وبأطفاله وبعمله وبعشيقته (على أن أكتب كتاباً ، وهذا الكتاب يمكن أن يكون وسيلة لملء هذا الفراغ، فلم يعد لدي اختيار ، ونتيجة لهذا فسوف أستمر في هذا العمل المزيف الهدام لدى "سكابيلي" من أجل العيال ، ومن أجل هنريت ، ومن أجلي أنا ، حتى يمكنني أن أعيش في المنزل رقم (١٥) بميدان مقبرة العظماء ، إني أعلم ذلك ، لن أستطيع أن أمنع نفسي من العودة لرؤية "سيسيل" في البداية لن أحدثها عن هذه الرحلة).

It M : Faut Ecrire Un Livre : Serait Pour Moi Le Moyen De Combler Le Vide Qui's Est Creuse'n Ay Ant Plus D'autre Liberte Je Cotinuerai Par Conserquent Ce Faux Travail Deteriorant Chez Scabelli Acause Des Enfants A Cause D'Henrietle A Couse De Moi Avivre Quinze Place Du Pantheom .. Je Le Sais Je Ne Pourrai Mempecher De Retourner Voir Cecile.

D'abord Je Ne Jui Dirai Je Ne Lui Parlerai Pas De Ce Voyage (226-27)

إن ضمير المتكلم Je بالإضافة إلى الكتاب الذي يكتبه ديلومنت (هذا كتاب المستقبل والضرورة) (Ce Livre Future Et Ne' Cessair 236) يُصدِّق مقولة باختين عن "توافق العلاقات بين إنتاج اللغة وإنتاج الذاتية : فكلاهما يوجد ليودي معنى) . Holquist 23

ولهذا "فإن الحوار الذي أديره على امتداده يبدأ في افتراض شكل النص ، أي نوع الكتاب" Holquist 30 وبمجرد أن يغادر ديلمونت القطار يستمر في استخدام الضمير Vous ليتمكن من الاستيعاب الكامل ، غير مدرك من الناحية الكتابية للبيئة المحيطة به أثناء تحديقه في الجماهير (إنكم تحدقون في الجماهير وتتركون المقصورة في

القطار (Vous Regarder La Foule Vous Quittez Le Compartment 236) ويتفق الراويان كلاهما في أنهما في النهاية يخرقان الدائرة التي تحيط بهما[1].

ولأن الـ Vous يعرض الشخص مرئياً من مسافة لا يمكن أن تتطابق مع ذاته بأي حال Van Rossum-Guxon Critique 16-62 فإن الضمير الكنائي Vous يشير إلى عدم التطابق بين ما يمكن تدوينه وبين ما هو مقبول ، حتى يأتي الوقت الذي يتمكن فيه الرواة من التعبير عن أنفسهم بأصواتهم الخاصة ، إذ إن شيئاً ما منعهم من أن يفعلوا ذلك من مواقعهم منذ البداية ، وهو أن المعنى كان مهدداً تهديداً خطيراً.

أما استخدام الضميرين Vous-Vy فيسمح لهم بأن "يأملوا في وجود مخاطب يمكنه الفهم بعيداً عن تسلط الحاضر" Holquist 38 ، ويأتي ضمير المخاطب ليمثل -بأسلوب كنائي- الأداة المستخدمة في الكشف عن مستوى المعنى المقبول ، كما يتضمن الـ Vy-Vous باعتبارهما أكثر مباشرة لترجمة الضمير الفرنسي الذي يفيد العموم On وهو كذلك يشير كنائياً إلى القارئ أو إلى أي شخص.

كما يستخدم باعتباره أداة تمثيلية جيدة لخدمة التأثير التعليمي عن طريق حكاية القصة بضمير المخاطب الذي له قيمة في حالتي تعميم المناشدة الموجهة للقارئ أو قطعها Holquist 109 وعن طريق رؤية كل منهما لعلاقته بالآخر بصورة مستمرة يبدأان في

---

[1] الراويان يسمحان طائعَين للرسالة التي يحملان من أجلها -ودون أن يدركا- بأن تضعهما في حالة احتجاز لا يستطيعان الانفلات منها ، هذه الحالة زمانية ومكانية في وقت واحد ، فكل من مقصورة القطار في رواية "التعديل" والمدينة المحاصَرة في "سيباستبول في ديسمبر" تضيق إلى مدى بعيد ، فالزمان محصور فيما بين الفجر والغروب في "سيباستبول" وفي إحدى وعشرين ساعة وخمس وثلاثين دقيقة من زمان الرحلة في رواية التعديل ، هذا الوضع الصارم الذي يحصر الراويين في إطار صُلب من الحدود الزمانية والمكانية يبرهن على صدق مقولة باختين التي تنص على : "أن الزمان والمكان يكون لهما فاعلية أكثر عندما يرتب مستوياتهما في هيئة تشكيل كلامي" Holquist 22 وكذلك فإن تأكيد باختين على خصوصية الموقع ومحدوديته يجرنا إلى أسئلة مجردة عن الذات التي يراد إبرازها عن طريق أسئلة معينة عن المكان Holquist 12

مزج نفسيهما بالجمهور ، ويصبحان قادرَين على العثور وعلى اكتساب نفسيهما كنائياً بوصفهما أجزاء من كل ، وهنا تسقط القيود الاجتماعية "إنك سوف تسأل نفسك ، لم ترمز موت دودة حقيرة مثلي ومعاناتها عندما توضع بجانب ذلك الكم من الموت والمعاناة ؟" Sebastopol 48.

لكن ما يكاد راوي "سيباستبول" يخوض غمار المعركة الأخيرة على المعقل الرابع ، حتى يعلن للضباط والجنود أنه أصبح واحداً منهم ، لا هو أحسن منهم ولا أسوأ ، بينما ينتابه شعور مثل شعورهم في "مزيج غريب من الخوف والغبطة Sebastopol 55 ولهذا فإنه أخذ ينمي مشاعر الإعجاب المتعلقة بما يفعله 'حماة سيباستبول" بواسطة تضمين مشاعره تلك في الضمير Vy بأسلوب كنائي يرمز إلى أي مشارك في الموقعة.

أما ديلمونت فيشبه ضابط "سيباستبول" في أنه ينأى في البداية بنفسه عن المسافرين معه من الناحية الاجتماعية ، لكنه يشرع في الوقت نفسه في خوض مغامرة رومانسية بطولية ، ثم يعود بالتدريج ليرى نفسه متساوياً معهم ، مشاركاً لهم في معيشتهم من خلال الاستخدام الصارم لـVous ومن خلال تأملاته الخيالية لحيواتهم ، ويصبح موقفه موقفاً نسبياً -مثل راوي سيباستبول أيضاً- ويكشف عن عدم امتلاكه للمؤهلات الضرورية التي تمكّنه من الاضطلاع بأمر زوجته وعشيقته كليهما ، كما أن إدراكه لنفسه قد ضُبط بواسطة استخدام الضمير Vous ولهذا فإنه ببساطة مثل ضابط "سيباستبول" لا هو رفيع المكانة متجاوز للمعاناة الإنسانية ولا هو وضيع ساقط.

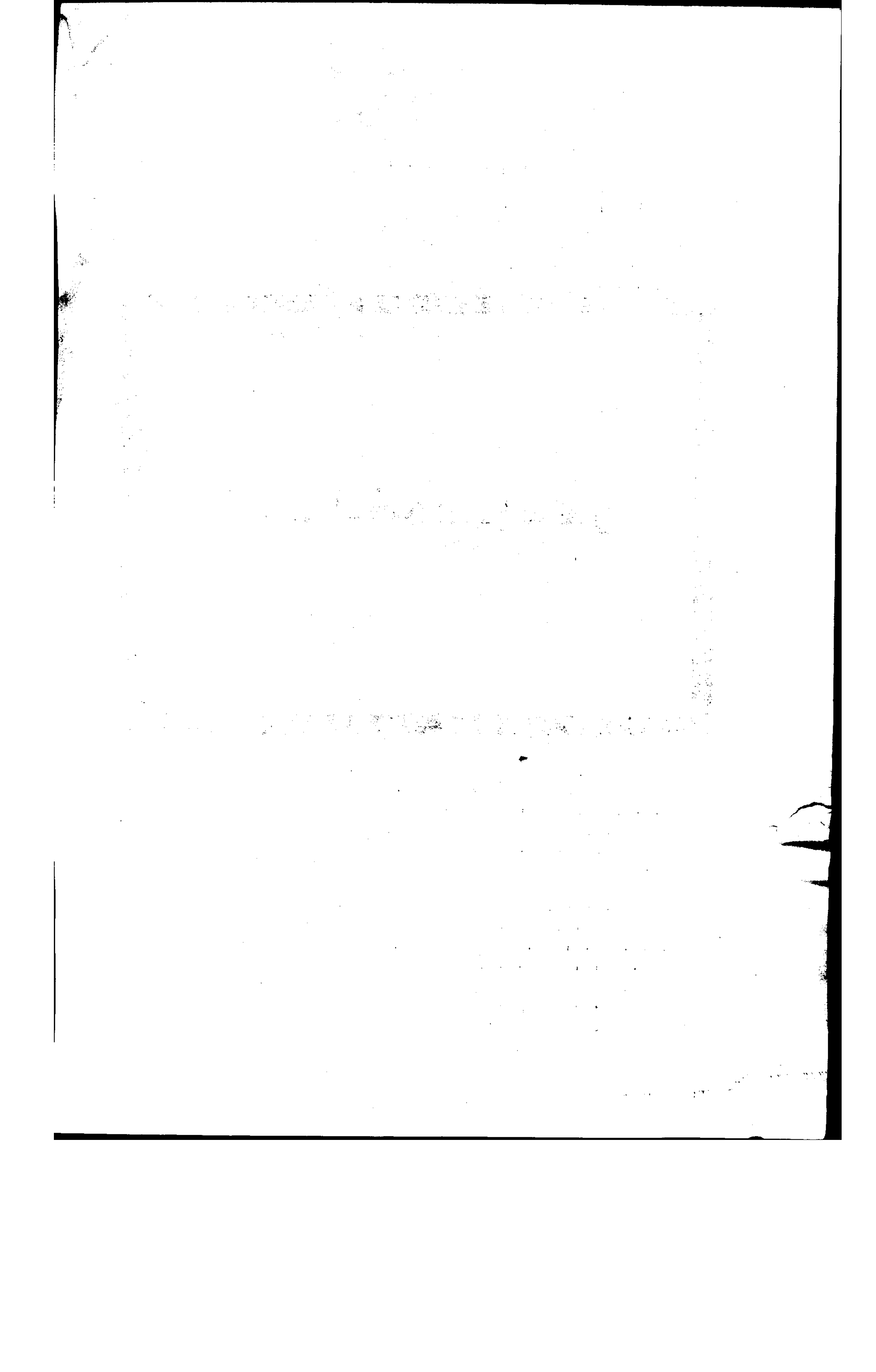
يهب ضابط "سيباستبول" لينبذ تلك الكنايات التي تستدعي صورة الحرب عامة "لا ينبغي أن يتعرض الرجال لوطأة مثل هذه الحالات المفزعة من أجل صليب أو شرف معين ، أو تحت وطأة التهديد" Sebastopol 56 ومع ذلك فإنه يخترق هذه الملاحظات السابقة ، عن طريق استخدامه للتشكيل الكنائي لضمير المخاطب.

وبالمثل فإن ديلمونت يتقبل القيم البورجوازية بعدما يتمزق من الناحية الكنائية ثم يتجاوز هذه القيم ، بعد مقارنتها ، مستعيناً برؤية الآخرين Holquist 28 تلك الرؤية التي تأتي عن طريق القضايا البلاغية المسوقة على لسان ضمير المخاطب ، والتي تؤدي إلى خروجه من الإطار الداخلي ، حتى يتمكن من الرؤية الخارجية.

إن تعارض الكنايات بطريقة سريالية يشكل -عملياً- الاستراتيجية السردية لهذه الأعمال ، تلك الاستراتيجية التي تمكن المسافرَين كليهما بالإضافة إلى القرّاء من أن يعكسا ذلك الوضوح وهذه الروعة الباهرة واللذين كانا خافيين فيما مضى ، ولهذا فإن النصين يرتبطان جوهرياً بالطريقة التي يتوصلان من خلالها إلى حلولهما الخاصة بهما ، ويبرهنان على صدق مقولة جاكوبسون التي ترى أن قواعد الصياغة هي من صُلب النص ، ولا يمكن إغفالها[1].

وقد ازدادت هذه الحقيقة رسوخاً بواسطة المعنى الذي يدرك من تلك التحكمية التي يتضح أنها تشير لدى كل من تولستوي وبوتور إلى أن البراعة التصويرية السردية - والتي ضمناها علاقة غير تقليدية بين كل من القواعد والبلاغة والأدب- تحمل في نهاية المطاف رسالة أقوى من تلك الرسالة التي تحملها الحبكة نفسها.

[1] نظراً لأنه على المستوى اللفظي أو الاستعاري أو المفردات أو التراكيب أو المتعلق بالعبارات فإن كلا من العلاقتين يمكن أن تظهرا (التماثل والتجاور) (Jakobson And Halle 91)





الاتجاهات المعاصرة في دراسة السرد

الاتجاهات المعاصرة في دراسة السرد(*)

تقديم

الدراسات السردية أو علم السرد Narratology مجال حديث النشأة ، فهو وليد القرن العشرين ، ولم توت الجهود التي بُذلت فيه ثمارها إلا في النصف الثاني من هذا القرن ، وبذلك فإننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن أكثر الاتجاهات التي يشملها هذا الفرع من الدراسات الأدبية اتجاهات معاصرة ، من ناحية أخرى فإن الجهود المعاصرة في تحليل الخطاب الأدبي والمعروفة بالاتجاهات الحداثية في دراسة الأدب جملة تكاد تنصب على السرديات خاصة ، ويعلل الدكتور صلاح فضل هذه الظاهرة بعلتين : الأولى : "قلة المخزون في ذاكرة الشعرية القديمة عن السرديات Narratologie مما يجعلها حقلا بكرا للمقاربات التجريبية"(1) ، والثانية : "أن النموذج الإبداعي الذي تتكئ عليه قد ولد في العصر الحديث تقريبا"(2)

وإذا كانت العلة الأولى واضحة تؤيدها المقارنة بين التراث النظري لكل من الشعر والفنون القصصية ، فإن العلة الثانية تواجه بالنماذج الأسطورية لدى شتراوس وبالحكايات الخرافية عند بروب ، وبالحكايات الملحمية عند تودروف ، وغير ذلك من الحالات التي تبين أن الدراسات السردية لم تستند على النماذج الإبداعية الحديثة (الرواية والقصة القصيرة والسينما) فقط ، بل إن جانبا كبيرا ومهما من هذه الدراسات اعتمد على التراث السردي الشفوي والمكتوب.

هذه الملاحظة تقودنا إلى مفهوم "الدراسات السردية: أو "علم السرد" نفسه إذ ما الفارق بين هذا "العلم" إذا صح أن يسمى علماً– وبين الدراسات الأدبية المعنية

(*) كتب سنة ١٩٩٨.

(1) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة ، الكويت عدد ١٦٤ أغسطس ١٩٩٢ ص٢٧٥.

(2) المرجع السابق : ص٢٧٥.

بنظرية الرواية ، ونظرية القصة القصيرة ، ونظرية القصص الخرافية ، وغيرها من الأشكال السردية ؟ إن الفارق بينها يمكن تلخيصه في جانبين متضمنين في صيغة المصطلح الإنجليزي لهذا العلم : في الجذر اللاتيني Narratio[1] وفي اللاحقة Logy ويتعلق الجانب الأول بالمادة التي يتخذها هذا العلم موضوعا لبحثه ، والتي يعمم عليها أحكامه والجانب الثاني يتعلق بالمنهج المتبع في دراسة هذه المادة ، وفي استنباط القوانين التي تحكمها.

أما الجانب الأول فهو يتعلق بتحديد الخريطة الخاصة بهذا المجال من الدراسة ، وهي خريطة واسعة الحدود تشمل الأعمال الأدبية المكتوبة والشفوية والسينما والتاريخ وكل الأشكال التي يوجد فيها عنصر السرد ، أي كل الأعمال التي تعتمد على ترتيب الوقائع بصورة يقصد منها التأثير على المتلقي سواء أكان ذلك عن طريق الألفاظ المنطوقة أم المكتوبة أم عن طريق العرض ، وبذلك فإن اتساع المجال البحثي إلى هذا الحد جعل النتائج المترتبة على الدراسة السردية تختلف عن نتائج الدراسات التي اتخذت من شكل سردي واحد كالرواية أو القصة القصيرة موضوعا لها. كما أنه جعل العناصر التي تتخذ مجالا للنظر والدراسة في هذه الحالات مختلفة أيضاً.

وأما الجانب الثاني المتعلق بالمنهج العلمي الذي يحرص علماء السرديات على الاتصاف به[2] فهو وإن لم يصل بالدراسات السردية إلى درجة العلم فإنه ترك فيها بصماته ، مثل الموضوعية ، وتحويل المناهج السردية إلى مناهج وصفية غير تقويمية ،

---

(1) Ernest Wekley, An Etymological Dictionary of Modern English. Dover publications INC New York 1967 VOLZ P 973.

(2) لقد غضب ليفي شتراوس عندما وصفه بروب بأنه فيلسوف ، في الوقت الذي افتخر بروب عليه عندما وصف نفسه بأنه تجريبي ، يقول شتراوس ردا عليه : "إنه بمعاملتي كفيلسوف قد تجاهل كل عملي الانثولوجي" راجع الردود المتبادلة بين بروب وشتراوس في ملاحق كتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" ترجمة أبو بكر أحمد باقر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي بجدة سنة ١٩٨٩ من ص٢٦٤ حتى ص٣٦٣.

والنظر إلى النصوص بوصفها حالة متزامنة ، بصرف النظر عن تاريخها ، ومعاملتها بوصفها مادة منجزة بعيدة عن العوامل الخارجية ، وغير ذلك من السمات التي تفصلها عن النقد الأدبي للأنواع السردية في صورتها المستقلة.

هذه الدراسات التي اتخذت من السرديات مجالا لها ومن العلم منهجا لم تسر في طريق واحد ، و لم تود إلى نتائج واحدة ، يدل على ذلك اختلاف أصحاب الدراسات السردية حول مفاهيم المصطلحات التي استخدموها ، مثل اختلافهم حول مفهوم النص ومفاهيم الراوي والكاتب والقارئ ، بل اختلافهم حول مفهوم السرد نفسه ، ويدل على ذلك أيضاً تنوع الاهتمامات السردية ، إذ إن بعضاً من المشتغلين بالسرديات يهتم بالمستوى الخطابي اللغوي في الظاهرة السردية ، ومن ثم فإنه يولي عنايته للأشكال السردية المكتوبة ، وبعضٌ منهم يركّز على التركيب السردي والصيغ ، وبعض أخر يهتم بالدلالة التركيبية أو الخطابية ، من ثم نشأت اتجاهات متعددة في دراسة السرد ، وتبلورت في مجاله مدارس كثيرة ، صاغت فلسفاتها في نظريات مستقلة.

ولعل السبب في هذا الاختلاف يكمن في جانبين : الأول أن دراسة السرد هي محاولة لتطبيق منهج علمي على مادة غير علمية ، فعلى الرغم من المحاولات الشاقة المبذولة من قبل كل من الشكلانيين والبنيويين لتحديد مادة السرد في عناصر مادية جامدة فإن هذه المحاولات لم تُخرِج طبيعة السرد عن أصلها الإنساني المتقلب المتمرد على قوانين الثبات.

الجانب الثاني أن الضلع الثالث من أضلاع البحث العلمي الخالص (المادة ، والمنهج ، والباحث) واقصد به الباحث السردي لم يستطع أن يجرد ذاته أو يبعدها عن أحكامه ، فوجدنا اتجاهات الدراسات السردية تختلف باختلاف المجالات المعرفية الأيديولوجية لعلماء السرد ، كالاتجاهات الأسلوبية عند اللغويين والاتجاهات الأنثروبولوجية عند علماء الأنثروبولوجيا ، والاتجاهات النفسية عند علماء النفس .. الخ

كما نجد الاتجاهات تختلف باختلاف البلدان ، فهنا اتجاه بنيوي فرنسي ، وهنا شكلاني روسي ، وذلك تفكيكي أمريكي ، وهكذا نجد أن التأثيرات المتعددة للمذاهب الفلسفية والأيديولوجية والمناهج اللسانية تطل برأسها في الدراسات السردية من كل ناحية ، مما جعلها ساحة لتنوع الاتجاهات ، بل اختلافها وتعارضها في كثير من الأحيان ، على الرغم من المادة المشتركة ، والتشبث بالمنهج العلمي ذي الطابع التجريدي المحايد ، وقد لفتت هذه الاختلافات أنظار الباحثين فقدموا العديد من التقسيمات لشعبها المختلفة.

ولعل أكثر التقسيمات شيوعا هو ذلك الذي ينظر إلى منظومة البحوث السردية الحديثة من خلال أطرها الثلاثة "المكان" و"الزمان" و"الأيديولوجيا" والذي ينتهي إلى أن هناك عدة "نظريات" لها أسسها الفلسفية ، هي : النظرية الشكلانية في روسيا في الفترة من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٠ ، والنظريات البنيوية في فرنسا منذ أواخر الخمسينيات حتى أواخر الستينيات ، والنظرية الماركسية في روسيا بعد الثورة والتي توافقت مع الشكلانية ثم مع البنيوية ، ثم نظريات ما بعد البنيوية في فرنسا وإنجلترا وأمريكا بعد سنة ١٩٦٨[1].

هذا التقسيم – كما سبق القول – يتكئ على العوامل التاريخية والجغرافية والفكرية مما جعله أقرب إلى التاريخ منه إلى الدراسة الفنية ، كما أنه لا يصنف الاتجاهات السردية من الداخل بل يتعامل معها بوصفها ظواهر تشبه الظواهر التاريخية العامة ، وهو تقسيم مدرسي ييسر للباحث تكوين صورة عامة وواضحة لحركة الدراسات الأدبية الحديثة ، ولعل هذا هو السبب في شيوعية ، لكنه في الوقت نفسه يغض الطرف عن الفروق الكبيرة التي تكمن داخل الاتجاهات البنيوية ، وكذلك الفروق بين الاتجاهات التي أعقبت البنيوية إذ يصورهما باعتبارهما مرحلتين تاريخيتين

---

[1] راجع هذا التقسيم في كتاب "رامان سلدن" النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥ ، وفي أكثر الكتب العربية التي تناولت الدراسات السردية المعاصرة.

تجمعان العديد من الاتجاهات المختلفة بل المتنافرة ، والتي لا يمكن وضع أي منـــهما في إطار واحد غير الإطار التاريخي.

كما أن هذا التقسيم لا يدخل في حسابه الاتجاهات الأسلوبية والبلاغيـــة ، ولا يحدد بدقة إلى أي نظرية ينتمي فكر كل من جاكبسون وبـــروب أإلى الشـــكلية أم إلى البنيوية ؟ وهل ينتمي رولان بارت مثلا إلى البنيوية أم إلى ما بعد البنيوية ؟.

هناك تقسيم آخر ينطلق من زاوية أسلوبية ، وهو تقسيم ليتش وشــــورت في كتابهما Style In Fiction إذ يريان أن هناك ثلاثة اتجاهات لدراسة العمل الســـردي : أولها تقليدي ويقسم العمل السردي إلى أسلوب (أي شكل) ومحتوى (مضمـــون) وفي هذه الحالة إما أن يكون الأسلوب ثوبا للفكرة ، أي مجرد مظهر خـــارجي يبرزهـــا في صورة جميلة ، عن طريق التطريز والحذلقة والسجع وغيرها من أشكال الزخرفة ، وإمـــا أن يكون الأسلوب طريقة للتعبير عن المعنى ، وهنا يكون الأسلوب اختياراً تعبيرياً مـــن الكاتب ، ويطلق الكاتبان على هذا التقليد أو الاتجاه بنوعية اسم (الثنائية) Dualism.

النوع الثاني من الاتجاهات التي رأيا أنها تحلل العمل السردي هي تلـــك الـــتي تنظر إليه بوصفه شيئا واحداً ، إذ الاختيار المتعلق بالتعبير هو نفسه اختيار للمحتـــوى ، لأن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون في العمل الأدبي ، ويطلقان على هذه الاتجـــاه مصطلح (الأحادية) Monism.

أما النوع الثالث عندهما فيطلقان عليه مصطلح (الجمعيـــة) Pluralism وهـــذا الاتجاه يحلل الأسلوب السردي طبقاً لمفهوم الوظائف في اللغة "فاللغة تقوم على مجموعـــة مختلفة من الوظائف ، وكل قطعة من اللغة باعتبارها مجموعة من الاختيـــارات توضـــع في مستويات وظيفية مختلفة ، ولهذا فإن الجمع هنا ليس متضمنا في التقسيم الثنائي بين الشكل والمضمون إنه يحاول التفريق بين مختلف خيوط المعنى طبقاً لاختلاف الوظائف"(١).

---

(١) Geoffrey N. Leech And Michael H. Short, Style In Fiction, A Linguistic Introduction To English Fictional Prose, Longman London And New York 1983 P10.

إننا إذا عرضنا النظريات التي تناولها التقسيم الأول على هذه الفكرة فسوف نجد أنه يدرج الدراسات التقليدية التي تنظر إلى العمل السردي على أنه شكل ومضمون في إطار الثنائية ، كما تندرج الشكلية والبنيوية معاً وربما نظريات أخرى أتت بعد البنيوية في إطار الأحادية ، وتستأثر المدرسة الأسلوبية الحديثة بالمنهج الجمعي.

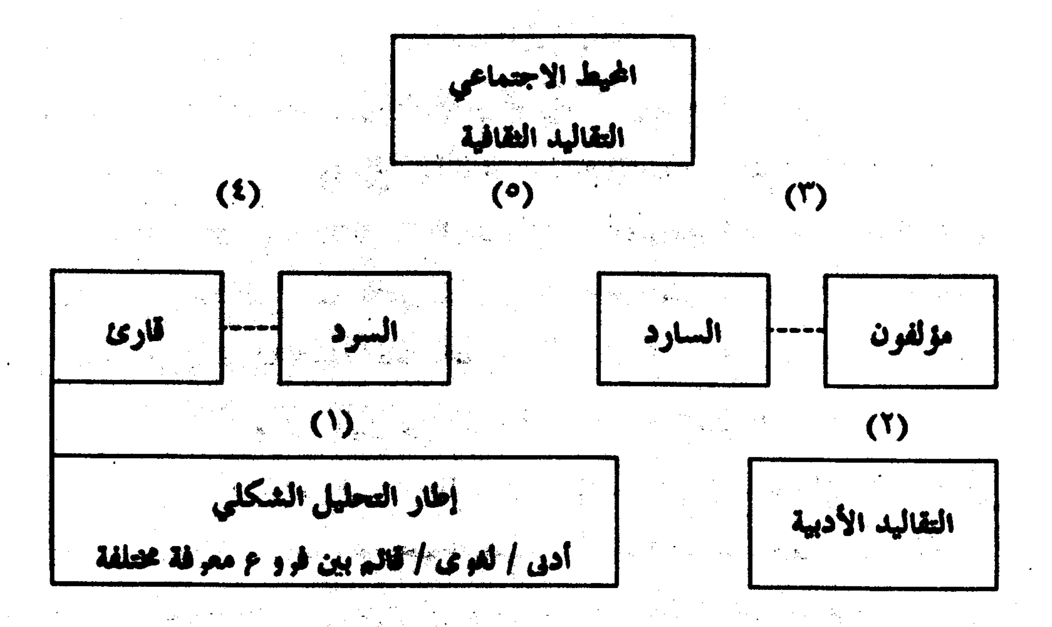
هناك تقسيم ثالث يشرحه والاس مارتن في كتابه "نظريات السرد الحديثة" إذ يلخص مارتن الاختلافات التي نشأت بين الاتجاهات الحديثة في دراسة السرد في أربع قضايا ، جعلها على هيئة سلسلة من الجدل المنطقي الذي يكشف عن أربعة أوجه ، تمثل أربعة جوانب في النص السردي نفسه "فلكي نفهم المسرودات -كما يقول- علينا أن ندرس كيف فهمها القراء ، ولكن القراء نتاج محيطهم الاجتماعي الثقافي الذي يتحكم فيما يرونه حين يقرأون ، والمجتمع يتغير والمعنى الكلي للعمل الأدبي هو مجموع المعاني التي تتراكم عبر التاريخ ، ولكن تاريخ التقاليد الأدبية يعتمد إلى حد كبير على التاريخ السياسي والاجتماعي"[1].

وهو بهذا يكشف عن اتجاهه الذي يرجع فيه مفاهيم الدلالة النصية في العمل السردي إلى التاريخ السياسي والاجتماعي للقراءة ، ثم يرسم هذا الشكل الذي يوضح المداخل التي عبرتها الدراسات السردية الحديثة للوصول إلى تحليل النص.[2]

---

[1] ولاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة ١٩٩٨ ص٣٤.

[2] المرجع السابق ص٣٥.



ويرى أن البنيويين عالجوا المحور رقم (١) وعالجوا أحيانا المحور الرأسي كلـــه ، وأن النقاد السيميولوجيين والنقاد الماركسيين عالجوا المحـور رقـم (٥) بينمـا اهتـم الشكلانيون الروس بالمحور رقم (٢) ، كما يرى أن المدرسة البلاغية المهتمـة بوجهـة النظر عالجت المنطقة رقم (٣) أما مدرسة القارئ فاهتمت بالمحور رقم (٤).

هذا التقسيم جيد ، لكنه ليس نابعا من الاتجاهات التي عالجت السرد في العصـر الحاضر ، رغم محاولة فرضه عليها ، بل هي مستنبطة من الاتجاهات العامـة لدارسـة الأدب بشكل عام منذ أرسطو حتى الآن ، "فحتى نهاية القرن التاسع عشر على وجـه التقريب -كما يقول الدكتور عبد العزيز حمودة- ظل الثالوث الأساسي للنقـد الأدبي هو : المؤلف -النص- القارئ.

وكانت المدارس النقدية منذ أرسطو وأفلاطون تختلف فيما بينـها في درجـة التركيز على أحد أضلاع المثلث ، دون الضلعين الآخرين ، كانت تلك حدود ذلـك العالم مع بعض التنويعات بل والتشعيبات البسيطة التي تحدد الفارق بين مدرسة وأخرى ، أحيانا كانت دائرة المؤلف يتم توسيعها بحيث لا تكون شخصيته وحدها ، أو سـيرته

وحدها هي محور الاهتمام في دراسة العمل الأدبي ، فكان يقال أحيانا إن الفنان مرآة لعصره"[١] وهذا ما أكده كثير من دارسي السرد.[٢]

فالدراسات الحديثة التي تناولت السرد -والتي تصدى والاس لتصنيفها- إنما تولى عنايتها لجانب واحد فقط من الجوانب التي ذكرها ، وهو الجانب رقم (١) أي إطار التحليل الشكلي للعمل الأدبي المنجز والذي له صلة بالجانب الأدبي والجانب اللغوي وفروع معرفية مختلفة تتصل بالنص.

وإذا كان هناك حديث عن السارد أو المؤلف لدى بعض الاتجاهات البلاغية والأسلوبية ، وحديث عن السرد والقارئ عند اتجاهات أخرى ، كالاتجاهين التفكيكي والتأويلي ، فإنما هو حديث عن خيوط نصية أو دلالات نصية في المقام الأول ، موضوع التحليل إذن ليس القارئ أو المؤلف نفسه وإنما التقنية الفنية الموجودة داخل النص ، أو الدلالات الناشئة عنها.

وهذا ما أثبته مارك شورر في قوله الذي نقله والاس مارتن نفسه في مقدمة كتابه والذي يقول فيه:"لقد أظهر لنا النقد الحديث أن الحديث عن المحتوى في حد ذاته ليس حديثا عن الفن أبدا ، ولكن حديثا عن التجربة ، وإننا لا نتحدث بوصفنا نقاداً إلا حين نتحدث عن المحتوى المنجز ، أي الشكل ، العمل الفني بوصفه عملا فنيا ، والفرق بين المحتوى والتجربة أو التجربة والمحتوى المنجز هو التقنية ، إذن فحين نتحدث عن التقنية فإننا نتحدث عن كل شيء تقريباً"[٣].

نعم لقد كانت بعض الاتجاهات ذات الطابع الاشتراكي تهتم بدراسة السرد من خلال المحيط الاجتماعي والسياسي والثقافي للمؤلف أو القارئ ، ومن خلال المضامين

---

(١) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، الكويت ٢٣٢ ، إبريل سنة ١٩٩٨ ، صـ٨٥.

(٢) راجع صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص صـ٢٨٢ ، صـ٢٨٣ (مرجع سابق).

(٣) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة (مرجع سابق) صـ١٦.

التي يحتويها النص ، لكن هذه الاتجاهات توافقت مع الاتجاهات النصية الحديثة ، وأصبحت دراسة هذه الأشياء جزءاً من دراسة البناء الشكلي للنص.

إن هذه التقسيمات الثلاثة (تقسيم سالرن وتقسيم ليتش وتقسيم مارتن) تكشف عن جوانب مختلفة من طبيعة الدراسات السردية ، فالتقسيم الأول يهتم بالمظهر التاريخي والجغرافي والفكري ، والثاني يهتم بالجانب الأسلوبي اللساني ، والثالث يهتم بالمداخل التي يمكن للقارئ من خلالها أن يفهم النص السردي ، وهي في الوقت نفسه تعبر عن زوايا مختلفة في بحث الدراسات السردية ويمكن الاعتماد عليها -رغم ما فيها من مآخذ- في تصنيف هذه الدراسات.

لكن يمكننا أن نضيف تقسيماً آخر ، نرى أنه أصلح من غيره في تصنيف الدراسات السردية المعاصرة ، هذا التقسيم لا يعتمد على العامل التاريخي ، ولا يقتصر على رصد عنصر واحد من عناصر الظاهرة السردية ، ولا يستعير أدواته من النظرية العامة للأدب ، بل يستمد أصوله من المظاهر التي شغلت دارسي السرد المعاصرين في الأعمال السردية نفسها ، وهذه المظاهر لا تخرج عن ثلاثة ، وهي نفسها المستويات التي كشفت الدراسات السردية النقاب عنها في النص السردي.

١-المستوى الخطابي.

٢-المستوى التركيبي.

٣-المستوى الدلالي.

فقد كانت هذه المظاهر هي الهدف الذي يسعى الباحثون إلى رصده في السرد بل إنهم اسقطوا فهمهم للسرد نفسه بناء على درجة اهتمامهم بمستوى واحد أو أكثر من هذه المستويات الثلاثة ، ففريق انصب اهتمامه على الخطاب السردي ، كما هو الحال مع باختين وأصحاب الاتجاهات البلاغية والأسلوبية ، وفريق آخر اهتم بالتركيب السردي ، مثلما نجد عند بروب وجريماس وشتراوس ، وفريق ثالث اهتم بالجانب الدلالي ، كما هو الحال عند الاتجاه السيميولوجي ونظريتي القارئ والتفكيك.

وهذا لم يمنع بعض الدارسين من الأخذ من هـــذا وذاك كمـــا في دراســـات تودروف ورولان بارت ، لكن تظل الحدود واضحة المعالم بين هذه التيارات ، وهـــي تيارات متجاورة وأحيانا متداخلة ، لأن الباحثين عن التركيب السردي والخطـــاب لم يهملوا الدلالة في كثير من الأحيان ، لكن الدلالة نفســـها لم تكـــن المدخـــل الـــذي استخدموه في تحليل السرد ، وكذلك الحال بالنسبة للباحثين عن الدلالة ، لكـــن كـــل فريق شُغل بجانب واحد ، وجعل هذا الجانب مُدخلا لنظريته في تحليل السرد.

قد يقال : إن هذه الجوانب الثلاثة هي مجرد مستويات في النـــص ، وليســـت اتجاهات في البحث ، ولكن يمكن أن يكون هذا الاعتراض مقبولا لو أن هذه الدراسات اكتفت باتخاذ هذه المستويات مجرد مداخل ، بل إن الواقع أن كل مستوى مـــن هـــذه المستويات كان يتعلق بمنهج خاص في التحليل ، يستقيه أنصـــاره مـــن طبيعـــة هـــذا المستوى ، ويؤثرون بمقتضاه نماذج معينة من السرديات.

فعلى الرغم من تقارب المؤثرات التي عملت على إنضاج النظريات الســـردية المعاصرة ، والمتمثلة في مناهج اللسانيات والفلسفة الظاهراتيـــة والفلســـفة البراجماتيـــة ونظريات العلوم النفسية والاجتماعية ، فإن الاتجاه الخطابي الذي يدخل إلى تحليل السرد من المستوى اللغوي كان منهجه أسلوبيا لغويا ، أو بلاغيا ، ينظـــر إلى الشـــخصيات والسارد على أنها مجرد مواقع للخطابات ، ويعـــامل الشـــخصيات في القصـــة علـــى أنها كلمات.

ومن اللافت للنظر أن هذا الاتجاه لا يستقي نماذجه مـــن الأدب الشـــفوي ، كالحكايات الخرافية أو الأساطير كما هو الشأن مع الاتجاه التركيبي ، بل يستقي نماذجه من الأدب المكتوب (الرواية والقصة القصيرة).

أما الاتجاه التركيبي فيدخل إلى تحليل النص بمناهج تركيبيـــة ترصـــد ظـــاهرة التركيب خاصة ، فهو يأخذ من النظريات اللسانية طريقة تركيب الجملة الواحـــدة لا طريقة أساليب الجمل المكونة لقطعة لغوية ، وبالمثل فإن الاتجاهات الدلالية تتخذ منـــاهج

سيميولوجية وتفسيرية خاصة ، تستقيها من مصادر مختلفة ، لكنها تصب في هدف واحد.

إننا سوف نتحدث عن هذه الاتجاهات إذا بوصفها مناهج وطرق في البحث ، استخدمها الدارسون المعاصرون في تحليل الظاهرة السردية (الاتجاه الخطابي) و(الاتجاه التركيبي) و(الاتجاه الدلالي) وقد أشار تودروف إلى إمكان تقسيم الدراسات التي تناولت السرد إلى هذه الأقسام الثلاثة.

ولكنه لم يحقق هذا في نظرية خاصة به ، يقول : "ونستطيع أن نجمع ا نايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام ، بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي ، وهذا التفريع موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحثنا ، رغم أنه يسمى بأسماء مختلفة ، ويصاغ في جزئياته طبقا لوجهات نظر متنوعة.

فعلى هذا قسّمت البلاغة القديمة مجال دراستها إلى الأداء (لفظي) والإنشاء (تركيبي) والابتداع (دلالي) وكذلك قسم الشكلانيون الروس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبية ، ونظم ، وغرضيه ، وكذلك يفعل في النظرية اللسانية المعاصرة بين الصواته والتركيب والدلالة"[1].

ثم يقول : "إن مظاهر النص الأدبي الثلاثة عرفت على نحو متباين ، إلى حد بعيد ، حتى إنه يمكننا أن نميز مختلف مراحل تاريخ الشعرية طبقا لإيثار أهل الاختصاص والاهتمام بهذا المظهر من مظاهر العمل أو ذاك"[2].

كما أن جيرار جنيت يصرح في مقدمة تحليله للحكاية بأن تقسيمه الثلاثي للسرد والذي يعتمد على التركيب والقصة والخطاب ، ليس إلا وجهات نظر تحليلية

---

[1] تزفتيان تودروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال، الدار البيضاء سنة ١٩٩٠ صـ٣١ ، صـ٣٢.

[2] المرجع السابق صـ٣٢.

نظرية نحو مفهوم "الحكاية" أو الحكي ، فمره نطلق كلمة الحكاية ويفهم منها المنطوق السردي ، ومرة يقصد منها الأحداث ، ومرة ثالثة يقصد منها "فعل السرد"[1].

معنى ذلك أن جيرار جنيت يعد هذه الجوانب الثلاثة زوايا نقدية وتحليلية ، بالإضافة إلى كونها مستويات سردية ، كما أنه يشير إلى أن التقسيم الثلاثي الذي اقترحه تودروف لمظاهر السرد إلى زمن وجهة وصيغة إنما يدل على اهتمام خاص بالعلاقة بين زمان القراءة وزمان الكتابة في التحليل السردي عند فريق ، وتدل الجهة على قضايا وجهة النظر السردية عند فريق آخر "بينما كانت مقولة الصيغة تضم مسائل المسافة التي يتناولها النقد الأمريكي ذو التقاليد الجيمسية عموما المهتم بلغة التعارض بين التمثيل Showing بلغة تودروف والسرد Telling"[2].

أهداف الدراسة السردية وعلاقاتها بالتقسيم السابق :-

لكن ، ما الغايات التي استهدفها الباحثون المعاصرون-على اختلاف اتجاهاتهم- من دراسة السرد ؟

هل كانت غاياتهم الكشف عن القوانين التي تحكم الظاهرة السردية ؟ أم كان هدفهم تحليل الأعمال السردية ، وتقديم الأدوات التي تيسر على القارئ التعامل مع النص ، وعدم الوقوع تحت التأثير السحري للكاتب ؟ أم كان هدفهم التقويم ؟ أم التفسير ، أم غير ذلك ؟ وهل يمكن أن تتخذ هذه الأهداف أساساً لتصنيف اتجاهات البحث السردي ؟ نعم يمكن ذلك.

لكننا سوف نرى أن هناك توافقاً بين النتائج التي يوصل إليها هذا المسلك والنتائج التي تبلورت في التصنيف الذي تحدثنا عنه ، فالمداخل البحثية مرتبطة ارتباطاً كبيراً بالغايات ، بمعنى أننا سوف نجد أن لأصحاب كل اتجاه من الاتجاهات الثلاثة

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج . ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي ، المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٩٧ صـ٣٧.

[2] المرجع السابق صـ٤٠ ، صـ٤١.

السابقة أهدافه الخاصة ، بل إننا لو تتبعنا جذور النظرية السردية المعاصرة لوجدنا أن نوع الهدف كان أحد العوامل المهمة في توجيه العناية بالمستوى السردي الذي اتخذه مدخلا له ، ومن ثم فإن الهدف عامل مهم في اختيار نوع المنهج والاتجاه ، كما سوف يتضح ذلك خلال الحديث عن روافد النظرية السردية المعاصرة.

الدراسات السردية بين الذاتية والموضوعية :-

هناك تقسيم آخر قديم حديث ، للتحكم في الدراسات السردية ، بل في الاتجاهات النصية عامة ، وهو الذاتية والموضوعية ، الأول ينظر إلى العناصر الذاتية في النص ، والثاني يبحث عن العناصر الموضوعية ، وهي ثنائية ذات صلة بثنائيات كثيرة فلسفية وثقافية ، مثل ثنائية الجبر والاختيار ، والرومانسية والواقعية ، والماركسية والوجودية ، إنها جميعا ثنائيات "الذات" التي ترى العالم من زاويتها النسبية ، "والعالم" الموضوعي الذي يعتبر الذات جزءاً صغيراً من نظامه الثابت.

إن هذه الثنائية العتيدة جعلت الدراسات التي اتخذت من السرديات مادة لها منذ مطلع هذا القرن العشرين تسير في خطين مختلفين بل متقابلين من حيث الهدف والمنهج ، الخط الأول يتمثل فيما يعرف بعلم "الإناسة" والخط الثاني هو "النقد الأدبي" وقد كان هدف علماء الإناسة البحث في السرد عن الأنظمة والقوانين العامة التي تحكم العقل البشري ، متخذين من المناهج اللسانية نبراسا لهم ، باعتبار اللسانيات أولى الدراسات الإنسانية التي أخذت بالمنهج العلمي.

أما نقاد الأدب فكان هدفهم -على النقيض من ذلك- بحث الخصائص الفريدة في الأعمال السردية ، فإذا كان العالم الإناسي يبحث عن العوامل المتشابهة في النصوص السردية ، فإن الناقد الأدبي يبحث عن عناصر التفرد في الأسلوب أو الحبكة أو الخيال.

يقول والاس مارتن في كتابه "نظريات السرد الحديثة" : "إن الأسئلة التي ينبغي لعالم الإناسة أن يحاول الإجابة عليها مضادة في كل ناحية تقريبا لتلك التي يواجهها

الناقد الأدبي ، ليس السؤال : لم كانت هذه القصة فريدة ؟ ولكن : لماذا تشبه الحكايات الأخرى وكيف"[1].

على أن أحد الباحثين يربط بين كل اتجاه من الاتجاهين السابقين وبيئة ثقافية وحضارية خاصة ، يقول عبد العزيز حمودة : "إن الفرنسيين بصفة عامة ، وخاصة علماء اللغة ، مثل شتراوس وبارت ولاكان وفوكوه وألتوسير ثم دريدا يركزون على مناقشة تركيب العقل البشري ، وهم بذلك التركيز على تركيب العقل لا يتجهون إلى تأكيد الذات أو الحفاظ عليها حرة مستقلة ، بل الهم في حقيقة الأمر ينفون وجود الذات كنقطة انطلاق"[2] ثم يقول و"ظل الشعب الأمريكي متمسكا بالذات وحرية الاختيار في مواجهة جبرية قاهرة"[3].

لكن الحقيقة أن الأمر ليس خاصا بالفارق بين مزاجي شعبين بل بثنائية منهجية إنسانية عامة ، والدليل على ذلك وجود المنهجين معا لدى بعض الشعوب ، نعم لقد ترعرعت الاتجاهات الإناسية في فرنسا على أيدي العلماء الذين ذكرهم عبد العزيز حمودة ، ووجدت الاتجاهات الأسلوبية والبلاغية والنقدية الجمالية رواجا في إنجلترا وأمريكا.

وهذا يفسر لنا العناية الكبيرة بأبحاث باختين في البيئات الأنجلوسكسونية في الوقت الذي حظيت فيه أعمال بروب بعناية أكبر في فرنسا لكن فرنسا شهدت أيضاً ازدهار الوجودية ، وهي من أشد أعداء النزعة الإناسية ، وعبد العزيز حمودة نفسه يقول : "إن سارتر يرفض الافتراض الأساسي الذي يؤسس عليه شتراوس دراسته الانثروبولوجية ، وهو الافتراض القائل بوجود نظام كلي عام – لم يكتشف بعد- يحدد طبيعة الأنظمة الأصغر ، ويوجه كل المتغيرات الاجتماعية ، أي أن الأفراد في ظل هذا

---

[1] والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة (مرجع سابق) صـ٢٦ ، صـ٢٧.

[2] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك (مرجع سابق) صـ٧٤.

[3] المرجع السابق صـ٧٧.

الافتراض حوامل لا واعية لنظام كلي غير معروف ، مثل هذا القول بالنسبة لسارتر يعني مناداة ليفي شتراوس بجبرية مسبقة ، تجرد الإنسان من حرية الاختيار والإدراك الواعي للواقع"[1].

أياً كان الأمر فإن الاختلاف بين علماء الإناسة والنقاد حول الهدف من دراسة السرد أدى إلى اختلافهم في أمور كثيرة أهمها :

١- أن المستوى الذي أولاه علماء الإناسة عنايتهم ، هو المستوى التركيبي ، سواء أكان هذا يعمد إلي التركيب البنائي الذي يحقق أدبية الأدب عند شلوفسكي ، أم إلي التركيب الصيغي المورفولوجي الذي يحدد القوانين العامة لشكل خاص من السرد عند بروب وشتراوس ، أو التركيب الدال عند جريماس ، في الوقت الذي اهتم فيه التيار النقدي بالمستوى الخطابي وخاصة زاوية الرؤية والأسلوب والراوي والضمائر.

٢- أن النماذج الأثيرة لدى علماء الإناسة نماذج يظهر فيها عنصر الحكاية ، ويقل فيها دور الخطاب اللغوي ، مثل اهتمامهم بالأساطير والحكايات الخرافية ، وهي في مجملها نتاج جماعي نمطي ، لأن الأدب الشفوي أدب قوالب مكسورة ، أما النقاد فيختارون نماذجهم عادة من الآداب الإبداعية الفردية المكتوبة.

٣- يختزل العالم الإناسي التجربة الفنية المتمثلة في السرد في قوانين ميكانيكية نهائية تحدد قوالب السرد ، مثل وظائف الحكاية الخرافية عند بروب والتي حصرها في إحدى وثلاثين وظيفة ، ومثل قول شتراوس بأن "الأساطير كلها يمكن اختزالها إلى قانون واحد"[2].

---

[1] المرجع السابق صـ١٤٨.

[2] كلود ليفي شتراوس ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، تحرير جون ستروك ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت رقم ٢٠٦ ، فبراير سنة ١٩٩٦ ، صـ٣١.

أما الناقد الأدبي فهو -رغم اعتماده على أسس علمية في التحليل- فإنه لا يحدد نتائجه على هيئة قوانين عامة تحكم الشكل السردي ، بل يقدم مناهج للتحليل تتعامل مع نصوص إبداعية مختلفة ، إيمانا منه بأن النص الأدبي يدخر لكل قارئ جديد شيئا جديدا.

ولذلك فإن ناقداً لغويا بارزاً مثل سبتزر يقول : "إن الطريقة الوحيدة للخروج من هذا الركام (أي النص) هو القراءة ثم تكرار القراءة" ، ثم يقول : "إن التحليل اللغوي مهما كانت حصافته فإنه لن يسد الطريق أمام تأملات القراء ومشاعرهم"(1).

هذان التياران الإناسي والنقدي غذيا معا الدراسات السردية المعاصرة -رغم تنافرهما- وقد تفاعلا معا في بعض الاتجاهات ، مما يدل على أنهما ليسا مذهبين يرفض كل منهما الآخر ، بل هما منهجان يكشف كل منهما عن أحد المظاهر السردية في النص السردي ، الأول يحاول كشف عناصر الثبات ، والثاني يكشف عن عناصر التحول ، وقد أمدا الدراسات السردية المعاصرة بأدوات جيدة في البحث ، وهما معا صورة صادقة للعقل الحديث بكل تناقضاته.

من هنا يتضح أن كيفية الأخذ منهما ومقدارها قد شاركت في استقلال الاتجاهات الثلاثة التي سبق الحديث عنها ، أي الاتجاه الخطابي والاتجاه التركيبي والاتجاه الدلالي. وأن البحث الإناسي أو النقدي يمكن أن يخضع لهذا التقسيم الثلاثي.

---

(1) Leo Spitzer, Linguistics And Literary History. 1998 – In Linquistic And Literary Style By Donald C Freeman. Hotl Rinehart And Winston Inc New York 1970. P21.

أولاً : الاتجاه الخطابي في دراسة السرد

هذا الاتجاه ينظر إلى السرد بوصفه "خطاباً" أي على أنه "المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية"[1] كما يقول جيرار جنيت ، ويتناول الظاهرة السردية وكذلك النصوص السردية ، من هذا المنطلق ، وهو ينقسم إلى اتجاهين فرعيين : الاتجاه الأسلوبي ، والاتجاه البلاغي.

١- الاتجاه الأسلوبي :

يعد البحث الأسلوبي للسرد وليداً للتقارب الذي جد في العصر الحديث بين علم اللغة والدراسات الأدبية ، فقد حاول كثير من علماء اللغة تطبيق المناهج اللغوية على السرديات ، وقد أثمر هذا التلاقي بين الجانبين مناهج متعددة أسلوبية وغير أسلوبية ، الناحية غير الأسلوبية تمثلت في اقتباس هيكل الجملة وتطبيقه على النص عند رولان بارت ، أي النظر إلى النص السردى على أنه جملة كبيرة ، وفي البنى الثابتة والهيئات المتغيرة للحكاية الخرافية عند بروب ، وتمثلت أيضاً في توسيع بعض اللسانيين -من أمثال هاريس- حدود الوصف اللساني من الجملة ليشمل الخطاب الأدبي ، أي إدخال الخطاب في إطار الوصف النحوي[2] أما من الناحية الأسلوبية فقد لفت علم اللغة الانتباه لدى آخرين إلى إمكانية دراسة السرد باعتباره أسلوباً.

والمدخل الذي يبدأ به الحديث عن هذا الاتجاه عادة هو باختين ، فأعمال باختين ونظريته في تحليل الأسلوب الروائي تعد عند دارسي السرد بمثابة التراث لهذا الاتجاه ، بل إن الترجمات المتكررة في العصر الحاضر لأعماله ، وتداول اسمه كثيرا في المحافل النقدية المعاصرة يجعل نظريته رغم قدمها النسبي معاصرة في آثارها الفعلية.

---

[1] جيرار جنيت : حدود السرد ، ترجمة بنعيس بو حالة ؟، طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط سنة ١٩٩٢ صـ٧٥.

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد – التبئير) المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء سنة ١٩٨٩ صـ١٧.

يرى باختين " أن مكانة اللغة .. أساسية ف تنظير جنس الرواية ، ولكنها ليست اللغة النسق ذات البنية الثابتة ، وإنما اللغة : الملفوظ ، الكلمة ، الخطاب ، (يقصد اللغة) المحملة بالقصدية والوعي ، والسائرة من المطلقية إلى النسبية ، والتي تبتعد عن دلالة المعجم ، لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية ، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص ، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم"[1].

وهنا يفرق باختين بين اللغة حسب مفهومها العام والمطلق ، واللغة نفسها عندما تكون خطاباً ، ويحصر الفارق بينهما في أن الخطاب عبارة عن ملفوظ يستند إلى موقع نسبي وهو موقع الإنسان الذي يتلفظ في مكان معين وزمان معين وجهة معينة أيضاً ، ولذلك فإن باختين يقول : "إن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع"[2].

كما يفرق باختين بين الخطاب الروائي -السردي- والخطاب الشعري ، بأن الأول خطاب هجين ثنائي القصدية لا يستأصل نوايا المتكلمين من اللغة ، فهو خطاب يعتمد على خطابات سابقة ، بخلاف الخطاب الشعري الذي يستأصل النوايا السابقة من اللغة ويستخدمها استخداماً بكراً ، يقول : "إن الناثر الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات .. إنه يستخدم خطابات مأهولة مسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة"[3].

بالإضافة إلى ذلك فإن الشخصية الروائية نفسها لن يُنظر إليها إلا بوصفها "عامل تنضيد تراتبي للغة الرواية ، لإدخال التعدد الصوتي"[4] ومن ثم فإن السرد عند

---

[1] محمد برادة : مقدمة ترجمة "الخطاب الروائي" لباختين ، دار الفكر للدراسة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٨٧ صـ١٦.

[2] ميخاليل باختين : "الخطاب الروائي" ترجمة محمد برادة (المرجع السابق) صـ٥٢.

[3] المرجع السابق صـ٦٨.

[4] المرجع السابق صـ٨٨.

باختين ليس عالما زاخراً بالناس والأحداث ، بل هو مجموعة من الخطابات اللغوية المنضدة ، عن طريق مواقع محددة ، والصراع في الرواية عنده ليس صراعاً بين شخصيات ، بل هو صراع أسلوبي بين لهجات وأصوات وأساليب أدبية وغير أدبية.

حتى الصراع الأيديولوجي نفسه يتخذ عنده شكل صراع أسلوبي أيضاً بين لهجات الطبقات المتصارعة ، وأصوات الناس ، كما أن هذه السمة تجعل الرواية قائمة على الصراع الأسلوبي والتعددية الأسلوبية ، صراع بين خطاب الراوي وخطابات الشخصيات من ناحية ، وبين خطابات الشخصيات بعضها والبعض الآخر من ناحية ثانية ، كل خطاب يصارع الخطابات الأخرى ويحاول احتواءها والتوحد معها في وقت واحد ، وفي عملية حوارية دائمة.

ومن ثم فإن التحليل اللغوي لهذه المحاورات "ينبغي -كما يقول باختين- أن يمس الخاصية النوعية للعلاقات بين الردود المتبادلة ، بين المتحاورين ، ولهذا السبب يتعين على علم اللغة أن يستفيد عند دراسته لـ "الكلام الحواري" من النتائج التي توصل إليها "ما بعد علم اللغة"[1]

ثم تطورت الدراسات الأسلوبية الخاصة بالسرد بعد باختين تبعاً لتطور الدراسات اللسانية والبلاغية ، فقد تخلت العلوم اللغوية عن تلك النظرة التقليدية للغة ، والتي كانت ترى أن اللغة واحدة من طاقات العقل البشري الجمعي التي تتماثل في كل الأمم والشعوب ، وأخذت تنظر إلى اللغة نظرة اجتماعية ، أي بوصفها مجموعة من الرموز الاجتماعية التي تعتمد على عدد من الوظائف.

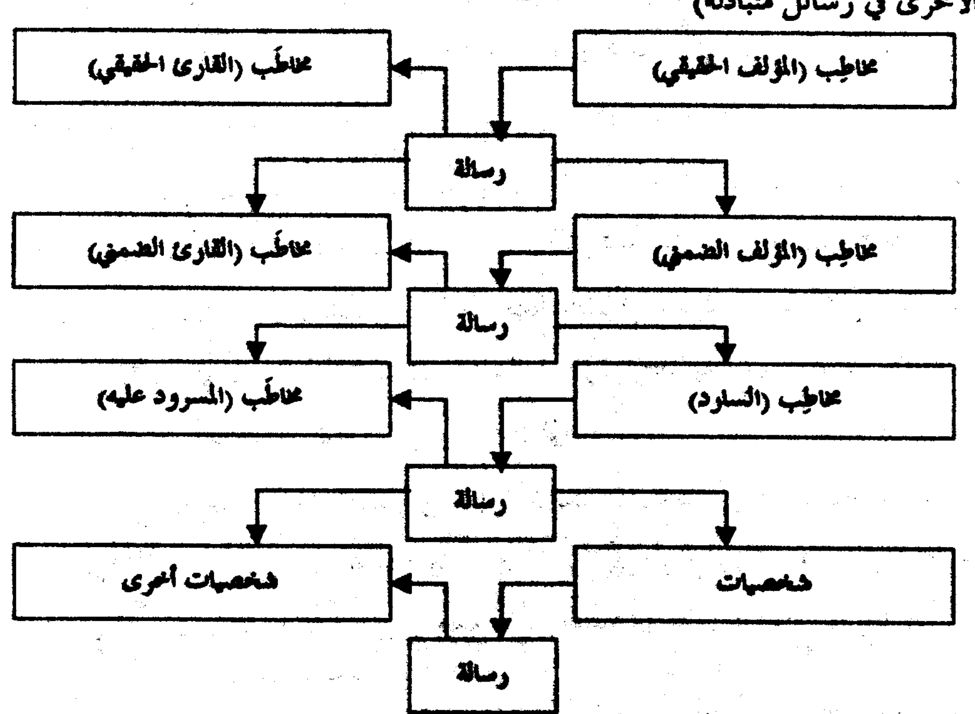
ولذلك فإن الأفكار النقدية واللسانية اتفقت على النظر إلى اللغة السردية بوصفها "قولاً" أي بوصفها لغة منطوقة ومنضدة من قبل مواقع معينة ، هي مواقع المؤلف والراوي والشخصيات من ثم أصبح النص السردي يدرس بوصفة مجموعة من

---

(1) ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، سنة ١٩٨٦ صـ٢٦٧.

الخطابات المرتبطة بمجموعة من المواقع ، وبوصفه يحمل وظائف هي نفسها وظائف اللغة ، أي بوصفه مجموعة من الأساليب المتراكبة والتي يجمعها أسلوب واحد هو أسلوب النص السردي.

يشرح لينش وشورت في كتابهما Style In Fiction فكرة المواقع الخطابية في الشكل التالي الذي يحصر هذه المواقع في أربعة مستويات متداخلة ، خلال تحليلهما لرواية مرتفعات وذرنج لاميلي برونتي : (المؤلف الحقيقي وهو يخاطب القارئ الحقيقي عن طريق رسالة ، هذه الرسالة نفسها تحتوي على المستوى الثالث الذي يشمل المؤلف الضمني وهو يخاطب القارئ الضمني ، عن طريق الرسالة التي بينهما ، والتي تحتوي بدورها على المستوى الثالث ، الذي يشمل السارد وهو يخاطب المسرود عليه ، كما أن الرسالة التي بينهما تشمل المستوى الأخير ، وهو الشخصيات وهي تخاطب الشخصيات الأخرى في رسائل متبادلة)[1]



[1] Geoffrey N. leech and Micael Short style in fiction a linguistic introduction to English fiction prose, longman London and New York 1981. P. 2; 3.

هذا يبين أن الأسلوبيين الجدد كانوا يفهمون الخطاب السردي على أنه شكل من أشكال التحاور اللغوي الأسلوبي الذي يشمل ثلاثة عناصر : مخاطِب ، ومخاطَب ورسالة ، وهذه الرسالة تتسم بكل سمات التشفير اللغوي الأسلوبي في احتوائها على المستويات الأسلوبية الثلاثة : المستوى الدلالي ، ثم المستوى التركيبي ، ثم المستوى الكتابي أو الخطي ، وأن طريقة التفاهم تتم عن طريق الترتيب المتقابل بين المخاطِب والمخاطَب ، فالمخاطِب يبدأ بالمستوى الدلالي فالتركيبي ثم ينتهي إلى المستوى الكتابي لكن المخاطَب يبدأ من حيث انتهى الأول ، إذ يبدأ بالمستوى الخطي ثم التركيبي ثم الدلالي[1]

وكل مخاطِب عند الأسلوبيين لابد أن يترك بصماته على أسلوب خطابه ، لأنه يحمل رؤية خاصة ، ويتخذ لنفسه موقعا خاصا ، ويبين ليتش وشورت أن الراوي على وجه الخصوص يتميز بأن خطابه لا يعبر عن ذاته وأفكاره فقط ، كما تفعل معظم الشخصيات الأخرى في القصة ، بل إنه ينقل أيضا أحاديث الشخصيات القصصية وأفكارها ، ويريان أن الأساليب التي يمكن أن يستخدمها الراوي في ذلك تنحصر في خمسة أساليب مرتبة على الوجه التالي :

- الأسلوب الحر المباشر.
- الأسلوب المباشر.
- الأسلوب الحر غير المباشر.
- الأسلوب غير المباشر.
- التقرير السردي للأحاديث أو الأفكار[2].

ثم يقدمان طريقة دقيقة لقياس درجة انحراف الأسلوب السردي عن السواء ، إذ يريان أن الأسلوب غير المباشر يمثل نقطة السواء بالنسبة لعرض الأقوال ، كما أن

---

[1] راجع مستويات الأسلوب في المرجع السابق صـ١٢١ ، صـ١٢٢.

[2] Ibid P. 274.

الأسلوب المباشر هو الذي يمثل نقطة السواء بالنسبة لعرض الأفكار ، وأن أي انحراف عن هذا أو ذاك يمكن إحصاء عدد تكراره ، كما يمكن قياس درجته.

وبالمثل فإن اختيار الكلمات يعبر عن الأسلوب ، ويقدمان لذلك مقياسا يمكن به وصف المستوى اللغوي للأسلوب بطريقة إحصائية ، إذ يريان أن اللغة قد تحمل قيمة أخلاقية أو اجتماعية أو انفعالية ، وأن هذه القيمة قد تكون عالية أو متوسطة أو منخفضة[1]. فتنشأ عن ذلك تسعة أقسام للكلام ، يمكن وصف الأسلوب السردي تبعا لدرجة شيوع أي من هذه الأقسام فيه.

إن ما يميز هذا الاتجاه أنه لا يعد المستوى اللغوي ثمرة أو مظهرا للمستوى الحكائي الذي يحتوي على الشخصيات والراوي ، بل يعد المستوى الحكائي مجرد بعد من أبعاد المستوى اللغوي ، إذ إن اللغة هي التي تصنع الناس في السرد ، بخلاف ما هو عليه الحال في الحياة ، إذ إن الناس هم الذين يصنعون اللغة.

٢- الاتجاه البلاغي :

القضية الجوهرية التي شغلت أصحاب هذه الاتجاه منذ البداية ، هي التفريق بين طريقتين في الأداء السردي : الإخبار Telling والعرض Showing ، ويشير دارسو السرديات إلى أن الاهتمام بهذه الفكرة كان قد أثير منذ بداية هذا القرن ، على يدي هنري جيمس في مقدماته ، "فقد كان هنري جيمس – كما يقول نورمان فريدمان – مهتما بالبحث عن زاوية Center أو بؤرة Focus لقصصه"[2].

وقد اهتدى هنري جيمس إلى طريقة تحقق له ذلك وهي أنه عرض العالم القصصي من خلال وعي إحدى الشخصيات ، وبذلك استطاع التخلص من الطريقة التقليدية في السرد ، والتي يسيطر عليها الراوي العليم بكل شيء.

---

(1) Ibid 274.

(2) Norman Friedman : Point Of View In Fiction, The Theory Of The Novel, By Philip Stevick, Macmillan Publishing U.S.A 1967 P.144.

اهتم بيرسي لوبوك بهذه الفكرة ، وطورها في كتابه The Craft Of Fiction إذ رأى أن هناك طريقتين في السرد ، طريقة (بانورامية) عند ثاكري ، وأخرى تجمع بين التصوير والدراما عند فلوبير ، وأن هذه الطريقة الثانية تتحقق في القصص الحديثة ، من خلال الحوار الدرامي والوصف التصويري ، "في الطريقة الأولى ينصت القارئ إلى الحاكي.

أما في الطريقة الثانية فإنه يولي وجهه تجاه القصة ويشاهدها"[1] لأن الراوي الحديث رغم أنه يجعل الشخصيات تتكلم ، لكنه يتيح للقارئ أن يرقب حركتها وأفعالها "فإن الراوئي -كما يقول- يكتب نوعا من الدراما ، ثم إن الامتداد الزماني يدرك في القصة الحديثة أيضاً من خلال الانطباع الذاتي للراوي وبذلك فإن الطريقة البانورامية التي انتهجها أمثال ثاكري لا تتيح الفرصة أمام الراوي كي يجسم رؤيته عن تجربة المؤلف نفسه.

وبذلك لا تتحقق موضوعية القصة ، بل تكون بمثابة الخطاب المباشر بين الكاتب والقارئ"[2] ومن ثم نشأت تلك الزاوية التي يدرك الراوي من خلالها العالم القصصي ، والتي يسميها لوبوك ؛ زاوية الرؤية Point Of View وهي نفسها الزاوية التي يدرك القارئ بها هذا العالم أيضاً.

لقد كانت دراسة لوبوك المرجع الأساسي لكثير من الدراسات البلاغية التي تناولت السرد ، ليس لأنها نبهت إلى زاوية الرؤية ودورها في التكنيك الروائي فحسب ، بل لأنها أقرت مجموعة من المصطلحات البلاغة السردية ، ظلت النظريات السردية تتوارثها حتى الآن ، مثل مصطلحات الراوي ، والمؤلف ، والقارئ ، والعرض والإخبار ، والموقع ، كما أن هذه الدراسة أثارت مجموعة من الأسئلة التي طورها البلاغيون بعد ذلك ، مثل : من الذي يسرد القصة ؟ وما الموقع الذي يسرد منه ؟

---

(1) Percy Lubbok, The Craft Of Fiction Jonathan Cape, London 1939 P.111.
(2) Ibid P. 114.

وما نوع المعلومات التي يقدمها ؟ وعلى أي مسافة يقع المؤلف من السارد ، ومن الشخصيات ؟.

ثم جاء واين سي بوث بكتابه The rhetoric of fiction فدفع بدراسة البلاغة السردية خطوات إلى الأمام ، بل وصل بها إلى الغاية التي انتهت عندها ، إذ توقف بوث عند الراوي ، ورأى "أن معظم الاختلافات التي تحدث في التأثير السردي تنشأ من استقلال الراوي ، أو من مشاركته للمؤلف الضمني في الهيئة والاعتقاد[1] لأن السرد عندما يخلو من الراوي الدرامي -كما يقول- يصنع صورة لمؤلف يقف خلف المنظر ، كالمخرج المسرحي أو محرك الدُّمى في مسرح الطفل ، وعلى هذا فإن الراوي الدرامي هو الصانع الحقيقي للسرد.

ثم يقسم بوث أنواع السرد تبعا لملامح هذا الراوي وموقعه ، هل هو راوٍ مشاهد ، أم مشارك ؟ داخلي أم خارجي ؟ وهل المسافة التي تفصله عن المؤلف الضمني مسافة أخلاقية ؟ أم متعلقة بالذكاء ؟ وهل المعلومات التي يقدمها تُظهر أنه أكثر ذكاءً من الشخصيات ؟ أم أن المسافة الأخلاقية التي تفصله عنهم لا تظهر ؟ والأمر نفسه يمكن أن يقال عن القراء ، إذ يتساءل أيضاً عن نوع المسافة التي تفصل بين المؤلف الضمني والقراء[2] ، وهل الراوي نفسه ثقة أم غير موثوق فيه ؟

كل إجابة على كل سؤال من الأسئلة السابقة تحدد نوعا من أنواع السرد ، ومن خلال ذلك تتحقق البلاغة التي يمكن فهمها على أنها مهارة فنية لدى المؤلف ، يصوغها في تقنيات خاصة من خلال السرد ، والتي يمكنه من خلالها التأثير في المتلقي ، فالتقنيات السردية من وجهة النظر البلاغية هي أساس العمل الفني ، لأن "المؤلف -كما يقول بوث- لا يمكن أن يتجنب البلاغة ، يمكنه فقط أن يختار نوع البلاغة ، لكنه ليس حراً في أن يؤثر في القارئ أو لا يؤثر[3] ، وبذلك يتفق الاتجاهان

---

[1] Wayne C Booth , The Rhetoric Of Fiction Second Edition P.151
[2] Ibid P. 156.
[3] Ibid P. 149.

الأسلوبي والبلاغي في أن المستوى الحكائي المتمثل في العالم القصصي مجرد تقنيات تستخدم لتنضيد المستوى اللغوي.

وهكذا نجد أن الاتجاه الخِطابي بنوعيه الأسلوبي والبلاغي يعتمد على الخطاب السردي بوصفه مدخلا لتحليل السرد ، كما أنه يجمع بين المعيارية العلمية والمنهجية النقدية التي لا تصادر الذوق ، وإن كان أكثر ميلا إلى المنهج النقدي.

ثانيا : الاتجاه التركيبي

يعد هذا الاتجاه أكبر الاتجاهات المعاصرة في دراسة السرد ، وأكثرها انتشاراً ، لأنه يتوافق مع الفكر البنيوي الذي سيطر على عقول الباحثين في الربع الثالث من القرن العشرين ، ولأن معظم المشتغلين بالدراسات السردية ينتمون إليه.

أصحاب هذا الاتجاه لا ينطلقون من المستوى الخِطابي ، كما هو الشأن بالنسبة لأصحاب الاتجاه الأسلوبي أو أصحاب الاتجاه البلاغي الذين سبق الحديث عنهم ، بل يتخذون من تركيب السرد مُدخلا وغايةً في وقت واحد ، ويمكن تقسيم هذا الاتجاه إلى ثلاثة اتجاهات فرعية ، الأول يهتم بالصيغة السردية في شكلها النحوي أو الصرفي ، أي أنه لا يهتم بالجزئيات المكونة للسرد ، بل بالعلاقات التي تربط بين أصول البِنَى الخاصة بتراكيب هذه الجزئيات ، والتي تكوّن صيغاً أو تراكيب نموذجية.

أما الاتجاه الثاني فقد أولى عنايته للتركيب الأدبي للنص السردي ، ليس باعتباره صيغةً ثابتةً أو قوانين تركيبية ، وإنما بوصفه أداةً لوصف العناصر الأدبية في العمل الأدبي ، ويهتم الاتجاه الثالث بوصف التركيب النصي ، ولكن ليس من منطلق تشريحي نابع من دراسة النصوص في ذاتها ، وإنما باعتبار النصوص صورة لتراكيب أخرى هي التراكيب النفسية للمبدعين.

١- البحث عن صرف السرد ونحوه :

رائد هذا الاتجاه هو الباحث الروسي فلاديمير بروب في بحثه الشهير "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" الذي فتح طريقاً جديداً للدراسات السردية ، ومهد

لكثير من الباحثين الطريق لتناول النص بطريقة أكثر انضباطا وعلمية ، فقد رأى أن الدراسة المتأنية لنماذج الحكايات الخرافية التي انتقاها من حكايات الجنيات في الأدب الشفوي الروسي تثبت أن هناك قانونا يحكم تركيب هذه الحكايات ، يشبه قانون التكوينات العضوية[1] في علم النبات إذ إن هناك عناصر ثابتة ، وهناك أيضاً هيئات متغيرة في كل منهما ، هذه العناصر الثابتة في الحكايات الخرافية هي عبارة عن مجموعة من الوظائف ، عددها إحدى وثلاثون وظيفة ، مثل وظائف الغياب ، والتحذير ، ومخالفة التحذير ، والمساعدة ... وغير ذلك.

وأن هذه الوظائف تخضع لنظام واحد من حيث ترتيبها ، فكل حكاية خرافية لابد أن تحتوي على عدد منها لا يقل عن اثنتين ، وليس شرطاً أن توجد الوظائف كلها في الحكاية ، وتعد هذه الوظائف -كما يقول بروب- "عناصر ثابتة باقية في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها ، أو بواسطة من أتم تحقيقها"[2].

ومن هنا فإن روب يعد "كافة الحكايات الخرافية طرازا واحدا من ناحية بنيتها"[3] ثم يقدم طريقة خاصة في وصف العناصر الثابتة والكيفيات المتغيرة في الحكايات الخرافية ، فهي تبدأ بالاستهلال ، والاستهلال عند بروب ليس وظيفة من الوظائف الإحدى والثلاثين التي تحدث عنها ، ويرمز للاستهلال بالشكل (a) أما الوظيفة الأولى عنده فهي الغياب ، ويرمز لها بـ (B) والوظيفة الثانية التحذير ورمزها (Y) والثالثة المخالفة ورمزها (O) ... وهكذا.

أما الكيفيات المتغيرة في الحكايات فيقدم لها رموزاً ثانوية ، فالشخص الغائب مثلا قد يكون كبيرا ، فيرمز له بالرمز (B1) وقد يكون شابا ، فيرمز له بالرمز (B3)

---

(1) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، سنة ١٩٨٩ صـ٤٨.

(2) المرجع السابق صـ٧٧.

(3) المرجع السابق صـ ٧٩.

وكذا يقدم بروب أسلوباً مختصرا في وصف التراكيب الصرفية لعناصر الحكاية[1] بالإضافة إلى أنه ينبه إلى إمكان العثور على قوانين تركيبية عامة في السرد بعامة ، تشبه القوانين التي توصل إليها سوسير في اللغة.

وقد أغرى هذا المنهج التحليلي كثيراً من الباحثين المعاصرين بدراسة التراكيب السردية ، ومن ثم أغراهم بالبحث عن صيغ أو قوانين ثابتة لها ، حتى إن رولان بارت يقول عن بروب إنه "فتح الطريق أمام الدراسات الحديثة"[2] وأشهر من تأثر بمنهج بروب في التحليل "كلود ليفي شتراوس" في تحليله لبناء الأساطير ، و"جريماس" في نظريته عن نحو السرد.

ويعد تحليل ليفي شتراوس لبناء الأسطورة تطويراً لمنهج بروب ، بل يذهب بعض الباحثين إلى القول بأنه مجرد تطبيق لهذا المنهج[3] لأن شتراوس أراد أن يبرهن على أن هناك صيغة واحدة للأسطورة ، تشبه الصورة التي توصل إليها بروب بالنسبة للحكاية الخرافية ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ، حينما انتهى إلى أن هذه الصيغة تشبه صيغ تراكيب الملابس والقرابات ، في تمثيلها للذهن البشري بوجه عام.

فإذا كان بروب قد توصل -كما يرى شتراوس- إلى قانون للحكايات الخرافية فإن شتراوس يصرح بأن الأساطير كلها يمكن اختزالها في قانون أساسي واحد ، يرسمه كما يلي [FX(a):FXb :: FXb : Fa-1(y)] لكن شتراوس لم يوضح رموز هذا القانون التوضيح الكافي[4] مما جعل نظريته في التركيب السردي للأسطورة غامضة.

---

(1) المرجع السابق صـ٨٣.

(2) رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد. ترجمة حسن بحراوي وآخرين ، في طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط سنة ١٩٩٢ صـ١٩.

(3) صاحبة هذا الرأي هي بروكوفا سياكبسون في مقدمة ترجمتها لكتاب بروب إلى الإنجليزية ، وقد رد عليها شتراوس بقوله عن نفسه : إنه لم يفعل ذلك عن وعي ، لأنه لم يطلع على كتاب بروب إلا بعد ترجمته إلى الإنجليزية ، ولكن بعض أفكار الكتاب التي وصلته عن طريق جاكبسون كانت مصدرا لإلهامه "ملاحق كتاب الحكاية الخرافية" صـ٣٠٣ (مرجع سابق).

(4) دان سبيربر : كلود ليفي شتراوس (البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا) تحرير جون ستروك ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت فبراير سنة ١٩٩٦ صـ٣١.

على أن الطريقة التي سلكها شتراوس في تحليل البناء السردي للأسطورة تـــدل على أنه حاول اكتشاف العناصر الأولية التي تتركب منها الأسطورة ، أي الوحــــدات الصغرى التي لا يمكن تحليلها إلى وحدات أصغر منها ، والـــتي تشـــبه الفونيمـــات في التحليل الصوتي ، وأطلق شتراوس على هذه الوحدة اسم Mytheme ومـــن خـــلال الطُرُق المتشابهة التي تتكون بها الأساطير من هذه الوحدات توصل إلى ما ادعـــاه مـــن اشتراك كل الأساطير في قانون واحد ، أو نموذج واحد.

وعلى الرغم من الشك الذي اكتنف صحة ما ذهب إليه شتراوس ، فإنه قـــد مهد الطريق لدراسة القوانين الداخلية للبناء التركيبي الدال للسرد عند جريماس ، والـــتي تعد نظريته في نحو السرد أيضاً تطويراً لنظرية بروب ، بل إن أحد الباحثين وصفها بقوله "تتأسس أبحاث جريماس حول السرد على الاستعادة النقدية لأعمال بروب ووضعـــها حصرا ضمن منظور سيميائي وبنيوي"[1].

وقد قسم جريماس الســـرد إلى مســـتويين : أ- ســـطحي ب- عميـــق ويرى أن السرد في مستواه السطحي يتخذ نظاماً رياضياً ، وأطلق هو عليه اسم : النظام العاملي ، ويرى أن هذا المستوى تتراكب فيـــه العوامـــل في ثلاثـــة أزواج ، هـــي : (المؤتِي والمؤتَى إليه) (الفاعل والموضوع) (المساعد والمعارض)[2].

ويرى أن هذه الأزواج ثابتة في كل سرد ، ثبات وظائف بروب ، لكنها تتخـذ أشكالاً مختلفة عند تمثلها في الأداء الفعلي في المسرودات ، ويتحول كل عنصر عندئـــذٍ إلى أشكال لا حصر لها.

أما المستوى العميق للسرد عند جريماس فهو مستوى البناء الـــدلالي ، ويحلـــل جريماس الدلالة السردية إلى عناصرها الأولية ، التي تشبه الفونيمات في النظام الصـــوتي ،

---

[1] جوزيل فلانس : النقد النصي في "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" ترجمة رضوان ظاظا ، عالم المعرفـــة رقم ٢٢١ ، الكويت ، مايو سنة ١٩٩٧ ص٢١٩.

[2] محمد ناصر العجيمي : في الخطاب السردي ، نظرية جريماس. الدار العربية للكتاب سنة ١٩٩٣صـــ٢٣

ويرى أن الذي يحدد معنى أي عنصر من هذه العناصر إنما هو العلاقة التي تربطه بسائر العناصر المجاورة له ، إذ يقسم هذه العناصر إلى حقول دلالية ومجموعات ، ويرى أن كل حقل بل كل مجموعة تقف في مواجهة شكل معين من أشكال التركيب السردي ، ومثلما فعل كل من بروب وشتراوس فإن جريماس يختزل القوانين العامة التي تحكم العوامل السابقة في رموز ومعادلات تشبه المعادلات الرياضية.

إن ما أضافه جريماس إلى النظرية السردية ، هو أنه حاول وصف القواعد العامة لإنتاج المعنى الإنساني ، ولم يكتف بوصف التركيب السردي الشكلي فحسب ، كما فعل بروب ، كما أنه لم يقع فيما وقع فيه شتراوس ، من ادعاء أنه توصل إلى الصيغة النهائية المغلقة والنموذجية لكل أشكال السرد الأسطوري ، بل اكتفى جريماس بتقديم القواعد التي يمكن من خلالها وصف العمل السردي وصفاً نحوياً.

٢- البحث عن البنية الأدبية للسرد :

نشأ هذا الاتجاه على أيدي الشكلانيين الروس وبخاصة شلوفسكي وجاكبسون ويدور حول فكرة ما أطلق عليه مصطلح "الأدبية" الذي اعتمد عليه الشكلانيون باعتباره المادة الوحيدة للبحث الأدبي ، تلك الفكرة التي صاغها جاكبسون بقوله : "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية **litterarite** أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبياً"(١).

وتتفق هذه الفكرة مع منطق الفكرة الشكلانية الأخرى التي تبناها موخاروفسكي حول اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، إذ تدور الفكرتان حول الاعتقاد بوجود شكلين من القول : الأول وهو عبارة عن المادة الأولية غير المصنعة ، والثاني هو المادة الفنية التي عملت فيها يد الفنان بالتحوير والحذف.

---

(١) بوريس ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت سنة ١٩٨٢ صـ٣٥.

وعندما يدور الأمر حول السرد ، فإن شلوفسكي يطلق على الشكل الأول اسم "المتن الحكائي" ، وعلى الشكل الثاني اسم "المبنى الحكائي" ، ويقصد من المتن الحكاية في حالة وجودها الأولى المرتب حسب وقوعها في الزمان والمكان ، أما المبنى الحكائي فيقصد به : الحبكة التي يصنعها الكاتب من هذه الحكاية ، ويرى شلوفسكي أن ما يجعل المتن الحكائي مبنىً حكائياً إنما هو التحفيز أو التغريب ، فالتغريب هدف من أهداف الفن ، وفي الوقت نفسه أداة من أدواته.

ويرى كذلك أن عناصر البناء السردي الأساسية هي الحوافز ، وهي أصغر وحدات في الحكاية ، وأن الطريقة التغريبية التي تنحرف عن مجرد التسلسل المعتاد لهذه الحوافز تسمى التحفيز.

ثم طور تودروف هذه الفكرة فقسم السرد قسمين : قصة ، وخطاب ، وهو يعترف بأن تقسيمه هذا إنما هو امتداد لتقسيم شلوفسكي السابق إلى متن حكائي ومبنى حكائي ، يقول : "والشكلانيون الروس هم أول من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي (ما وقع فعلاً) والموضوع أو المبنى الحكائي (الكيفية التي يتعرف بها القارئ على ما وقع)"[1] كما يعترف بأن إميل بنفنيست قد سبقه إلى إدخال هذين المصطلحين إلى مجال الدراسات اللغوية[2].

ثم يفرق تودروف في الشق الأول (وهو المتن أو القصة) بين مظهرين ، هما : منطق الأفعال ، والعلاقات بين الشخصيات ، أما منطق الأفعال فيحيل فيه على ما فصله كل من بروب وبريمون ، ويمكن إجمال هذا الجانب في أن هناك منطقاً ما لتوالي الأفعال في السرد ، وأن معرفة هذا المنطق ضرورية لفهم بناء العمل السردي ، وأما العلاقات بين الشخصيات فيرى أن توماشفسكي لم يولها العناية اللازمة ، لأنه اعتمد

---

[1] تودروف : مقولات السرد الأدبي . ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا. طرائق تحليل السرد الأدبي (مرجع سابق).

[2] المرجع السابق نفسه صـ ٤١.

على الأدب الشفوي وأن الذي فصلها هو سوريو وجريماس لأنهما اعتمدا على السرديات الحديثة.

ويلخص تودروف العلاقات بين الشخصيات في ثلاثة ، هي : الرغبة ، والتواصل ، والمشاركة[1] ، ويرى أن هذه العلاقات ليست اختزالا للعلاقات البشرية عامة بل هي أدوات لتحليل البناء السردي ، إذ إن هناك قاعدتين يمكن استخدامهما بوصفهما محمولات لاشتقاق عدد كبير من الأشكال السردية ، هما قاعدة التقابل وقاعدة المطاوعة[2] وعن طريق هذه الإجراءات يمكن وصف هذا المستوى المتعلق بالعلاقات بين الشخصيات.

وأما الشق الثاني من تقسيم تودروف للسرد فهو الخطاب ، ويقسمه ثلاثة أقسام : زمان السرد ، ومظاهر السرد ، وأنماط السرد ، ويشير تودروف إلى أن المقارنة بين زماني القصة والخطاب تظهر الفارق الواضح بينهما ، فبينما زمان الخطاب خطيٌ مطرد فإن زمان القصة متعرجٌ متعدد الأبعاد ، يقول :"ففي القصة يمكن لأحداثٍ كثيرةٍ أن تجريَ في آنٍ واحد ، لكنَّ الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيباً متتاليا ، يأتي الواحد منها بعد الآخر"[3].

ويرى أن الشكلانيين الروس تنبهوا إلى أن أي تغيّر يحدث في أسلوب ترتيب الأحداث في الخطاب في قصة ما ، ينشأ عنه تعددٌ في الأثر الذي تُحدثه هذه القصة ، ثم يحدد تودروف أشكال الترتيب الزماني الممكنة في الخطاب السردي في ثلاثة ، هي : التسلسل ، والتناوب ، والتضمين ، ثم يضيف تودروف زمانين آخرين يمكن أن ينشأا في السرد ، وهما : زمان الكتابة ، وزمان القراءة ، وينشأ هذان الزمانان في القصص التي

---

(1) المرجع السابق ص٤٨.

(2) المرجع السابق ص٥٠.

(3) المرجع السابق ص٥٥.

يتحدث فيها السارد عن سرده الخاص ، أي عن الزمان الذي يتوافر لديه لكتابة السرد[1].

أما مظاهر السرد فتتعلق بالعلاقة بين الشخصية الروائية والسارد في القصة ، وهذه العلاقة حددها جون بويون ، وصنفها في ثلاثة أشكال اقتبسها تودروف ، وهي : أن السارد إما أن يكون أكثر معرفة من الشخصية الروائية ، ويسمي بويون هذا الشكل (الرؤية من الخلف) ، وإما أن يكون السادر مساوياً في المعرفة للشخصيات الروائية ، ويسميها (الرؤية مع) ، وإما أن يكون أقل منها معرفة ، ويسميها (الرؤية من الخارج) "وأما أنماط السرد فتتعلق -كما يقول- بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها"[2] وينحصر هذه الكيفية في أسلوبين هما أسلوب العرض ، أو التمثيل ، وأسلوب الحكي ، أي كلام الشخصيات وكلام السارد.

وإذا كان تودروف قد قسم البنية الأدبية للسرد إلى "قصة" و"خطاب" تأثراً منه بالتقسيم الثنائي لدى شلوفسكي فإن كلاً من جيرار جينيت ورولان بارت قد قسم السرد إلى ثلاثة مستويات ، إذ يرى جيرار جنيت أن السرد مثل الفعل في اللغة ، فكما أن بناء الفعل يحتوي ثلاثة أبعاد هي الزمان والحالة الإعرابية والصوت ، فإن السرد يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أبعاد أيضاً هي السرد ، والقصة ، والخطاب[3] أو الحكاية (أي المنطوق السردي الذي يتضمن الخطاب الشفوي والمكتوب) والأحداث الحقيقية أو التخييلية ، ثم فعل السرد نفسه ، حالة كونه متعلقاً بشخص ما يروي القصة.

---

[1] المرجع السابق صـ٥٧.

[2] المرجع السابق صـ٦١.

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة ١٩٩٧ صـ٣٨ ، صـ٣٩.

ويرى جنيت أن "تحليل الخطاب السردي .. هو أساساً دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة ، وبين الحكاية والسرد ، وبين القصة والسرد[1] ثم يستعير من تودروف تصنيفه لمسائل الحكاية في ثلاث مقولات : الزمن والجهة والصيغة.

ويرى أن مقولة الزمن يمكن استخدامها في رصد الآثار التي تترتب على العلاقة بين زمان القصة وزمان الخطاب أو الحكاية ، ويرى أن هذه العلاقة تكشف عن ثنائية غير متوافقة أو مطردة ، بل متنافرة بين هذين المستويين ، فالموازنة بين القصة والخطاب في السرعة تنشأ عنها أربعة أشكال.

الأول أن يكون زمان القصة مساوياً لزمان الخطاب كما في الحوار.

والثاني أن يكون زمان القصة أكبر من زمان لخطاب ، وهو التلخيص.

والثالث أن يكون زمان القصة متوقفاً أو يكون بطيئاً في الوقت الذي يمتد فيه زمان الخطاب ، وهو الوقفة.

والرابع أن يمتد زمان القصة ويتوقف زمان الخطاب وهو الثغرة.

أما الموازنة بينهما في الاتجاه فينشأ عنها ثلاثة أشكال هي :

التزامن ، حيث يكون زمان القصة متزامناً مع زمان الخطاب.

والنكوص أي العودة إلى الوراء ، والاستباق ، أي استشراف المستقبل.

ثم يفصّل جوانب التكرار بين الحكاية والقصة ، مبيناً أن الحدث قد يكون مكرراً في القصة مذكوراً مرة واحدة في السرد ، وقد يكون مفرداً في القصة مكرراً في السرد ، وقد يكون مكرراً في الاثنين ، أو مفرداً في الاثنين.

أما ما يتعلق بالصيغة فيكتفي فيها بالحديث عن أسلوبي العرض والحكي اللذين تحدث عنهما تودروف.

---

[1] المرجع السابق صـ ٤٠.

أما رولان بارت فيقسم مستويات السرد إلى ثلاثةاهي : الوظائف ، والأعمال والإنشاء ، أما الوظائف فيقصد بها أصغر الوحدات التي تكون مفاصل الحركة السردية ويقسم هذه الوظائف قسمين : وظائف توزيعية وهي التي تشارك في بنـاء المفاصل الكبرى للحكاية ، والتي تستخدم في صياغة أفعال جديدة داخل السرد.

ثم وظائف غير توزيعية ، ويطلق عليها مصطلح "القرائن" ويقصد بها الوحدات السردية التي تعمل على كشف جوانب الصورة القصصية أو أخلاقيات الشخصيات وصفاتهم ، ولكنها لا تُستثمر مرة أخرى في تسلسل الحكي أو حركة الأحداث ، فبينما تُختص الوظائف التوزيعية ببناء الهيكل العام لحركة القصة ، فإن القرائن تُلقي الضوء على الأماكن والشخصيات والأشياء.

أما القسم الثاني فقد أطلق عليه مصطلح الأعمال و لم يأت فيه بجديد عما توصل إليه كل من جريماس وتودروف ، ثم يأتي القسم الثالث وهو الإنشاء ، ويختص هذا المستوى باللغة السردية أو الخطاب السردي[1]

٣- التركيب السيكولوجي للنص السردي :

يختلف هذا الاتجاه عن الاتجاهين السابقين في أنه يربط البنية السردية ببنية خارجية هي بنية اللاوعي عند المؤلف ، وزعيم هذا الاتجاه هو لاكان ، فقد سبق لفرويد أن اكتشف منطقة اللاوعي ، أو اللاشعور ، وكان لهذا الاكتشاف في وقته آثار كبيرة في تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً سيكولوجياً ، حتى غدا المنهج النفسي أحدَ المناهج البارزة في النقد الأدبي ، نحن هنا لا نتحدث عن هذا المنهج كثيراً ولن نعوّل عليه كما نفعل مع الاتجاهات الأخرى لأنه في حقيقة الأمر ليس إلا طريقة في البحث عن المضمون النفسي للنصوص.

---

[1] راجع رولان بارت،النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، عويدات ، بيروت سنة ١٩٨٨.

لكن لاكان أفاد من نظرية فرويد في تحليل التركيب السردي مستعيناً بنظريات اللسانيات والبنيوية ، فقد تجاوز لاكان ما أجهد فرويد نفسه في إثباته ، وهو أن اللاوعي موجود. فقد أقر الناس بذلك- لكنه يذهب إلى أن اللاوعي بنية "وأن بنية اللاوعي شبيهة ببنية اللغة"[1] بل يذهب إلى أن اللغة هي التي تصنع اللاوعي وليس العكس[2] لأن الإنسان يكتسب ملكة الكلام اكتساباً ، وعملية الاكتساب اللغوي هي عبارة عن الاندماج في نظام رمزي "وبذا فإنها تُخضع رغبتها (الليبدو) إلى الضغوط التي يفرضها ذلك النظام ، وعندما تكتسب هذه الذات اللغة فإنها تقبل بإخضاع طاقتها الغريزية الحرة للتنظيم"[3].

يرى لاكان إذن أن للغة نظامها وبنيتها ، وأن هذا النظام هو الذي يشكل نظام اللاوعي ، وأن العلاقة بينهما تشبه علاقة الدال بالمدلول في النظام السوسيري ، وأن هذا اللاوعي من الممكن أن يصنع أشكالاً فنية تعبر عنه ، عن طريق أسلوبين : الأسلوب الاستعاري والأسلوب الكنائي.

هكذا أمكن للاكان أن يحلل بناء اللاوعي وتركيبه من خلال تحليله لبناء العمل السردي الذي ينتجه ، باعتبار السرد نفسه شكلاً من أشكال الإزاحة التعبيرية التي ترسم صورة للبناء الداخلي للإنسان ، صانع السرد ، كما أمكن له أن يحلل بناء العمل الأدبي طبقاً لقوانين تركيب اللاوعي.

وهكذا نرى أن الاتجاه التركيبي بكل فروعه يَعُد السرد عالماً مركباً من الناس والأحداث والأحاديث والأفكار ، وأن هذا العالم يسير حسب قوانينَ خاصةٍ أو صيغ معينة هي قوانين تركيب الفعل أو الجملة أو اللاوعي.

---

[1] مالكوم بوي : جاك لاكان (البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا) تحرير جون ستروك ، ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفة الكويت ٢٠٦ فبراير سنة ١٩٩٦ صـ١٧١.

[2] المرجع السابق صـ١٧٢.

[3] المرجع السابق نفسه صـ١٧٢.

ثالثا : الاتجاه الدلالي

يعد الاهتمام بالدلالة العامل المشترك بين الاتجاهات الثلاثة المعنية بتحليل السرد لكن كلاً من الاتجاه الخِطابي والاتجاه التركيبي لم يتخذ من المستوى الدلالي مُدخلا للتحليل ، ومن ثم فإن أياً منهما لم يستخدم منطق الدلالة في صياغة منهجه التحليلي النقدي ، ولم يضخم دورها إلى الحد الذي تصبح فيه هي النواة ، بالنسبة للظاهرة السردية ، بكل مستوياتها ، إذ إن ذلك لم يتحقق إلا في الاتجاه الثالث (الاتجاه الدلالي) لكن البحث السردي الدلالي لم يتخذ طريقة واحدة ، ولا منهجا واحدًا.

بل انقسمت مشارب هذا الاتجاه إلى أربعة اتجاهات فرعية ، بدأت بنظرية الأَغراض عند توماشفسكي ، ثم الاتجاه السيميولوجي في تحليل السرد ، فنظرية القارئ ثم الاتجاه التفكيكي عند دريدا وأنصاره ، وكلها اتجاهات تصب في اتجاه واحد كبير وهو الاتجاه الدلالي.

١- نظرية الأغراض :

ولعل أول نظرية سردية اتخذت من الدلالة مُدخلا ومنهجا في الدراسات السردية كانت نظرية الأغراض لتوماشفسكي ، فهو يرى أن بناء العمل السردي إنما يتم الكشف عنه بناءً على الكشف عن نماذج الجمل وتركيبها حسب تركيب معانيها ، إذ أن العامل الذي يوحد بينها في بنية نصية واحدة إنما هو الغرض المشترك أو المعنى المشترك العام الذي يختاره الكاتب والذي يدركه القارئ[1].

يقول : "ما مِن عمل قد كُتِب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض .. ويتميز العمل الأدبي بوَحدةٍ عندما يكون قد بُني انطلاقاً من غرض وحيد ، يتكشف خلال العمل كله"[2] ، ولا يَقْصِد توماشفسكي بالغرض مجرد الإحالات الوقتية التي تختلف

---

[1] توماشفسكي : نظرية الأغراض (نظرية المنهج الشكلي) نصوص الشكلانيين الروس (مرجع سابق) ص١٧٥.

[2] المرجع السابق صـ١٧٥.

المفسرون في فهمها في النص ، نتيجة لتغير الظروف ، ولكنه يقصد المعنى الثابت الذي يتعلق بقضايا إنسانية ثابتة ومتجددة ، مثل مشاكل الحب ، والموت ، وغير ذلك.

ويرى توماشفسكي أن الغرض الواحد الذي يحتويه العمل الأدبي بشكل وحدة تعمل كل جزئيات العمل على إنجازها ، وأن كل غرض عام "مؤلفٌ من عناصر غرضية صغيرة"[1] وأن هذه العناصر عندما تجتمع في نص سردي فإنها تتخذ أحد نمطين : فهي إما أن تخضع لمبدأ السببية ، وإما أن تتراكم دون مراعاة لهذا المبدأ ، بل يكون الرابط الزماني هو المسيطر فقط ، في الحالة الأولى ينشأ المبنى أو البناء السردي ، لكن هذا البناء يُفتقد في الحالة الثانية ، ومن ثم فإن توماشفسكي يرى مثل شلوفسكي أن السرد ينقسم قسمين : مبنى حكائي ومتن حكائي.

ويرى أن الأول يختص بالترتيب السببي للوحدات الغرضية ، أما الثاني فيختص بالوحدات نفسها عندما تفتقد السببية ، ولا يبقى لها من رابط سوى الترتيب الزماني ، ثم يشرح توماشفسكي كيفية البناء الغرضي للسرد ووصفه في قوله : "فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين ، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص. ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية نوعية" ، ثم يقول : "عن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك ، أي إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية"[2]

ويسمى توماشفسكي هذا العنصر الغرضي الصغير "حافزاً" ويرى أن كل جملة في السرد تتضمن حافزاً خاصاً بها ، ثم يقسم الحوافز في العمل السردي إلى نوعين : حوافز مشتركة وهي التي لا يمكن الاستغناء عنها في البناء السردي ، وحوافز حرة أي التي يمكن الاستغناء عنها ، وهكذا نجد أن نظرية بناء الأغراض رغم انتمائها الشكلي تعتمد على المستوى الدلالي المضموني للعمل السردي في التحليل/أي أنها تعتمد على المعنى.

---

[1] المرجع السابق صـ١٧٩.

[2] المرجع السابق صـ١٨٠.

٢- الاتجاه السيميولوجي:

السيميولوجيا -كما يعرفها سوسير- هي : "العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية"[1] ويعتمد التحليل السردي السيميولوجي على أن النص جزء من النظام الكلي للعلامات ، معنى ذلك أن هذا الاتجاه ينظر إلى السرد بوصفه أحد طرائق التواصل بين المؤلف والقراء ، وأن النص عبارة عن شفرة ينشئها المؤلف ، ثم يحل القارئ رموزها ، وأن القاموس الذي يستخدمه الكاتب في التشفير ويستخدمه القارئ في حل الشفرة يخضع لنظام دلالي كبير هو في حقيقته نظام اجتماعي.

وتهتم معظم الدراسات السيميولوجية بكيفية نشأة العلامة ، وشكلها ، وطريقة تركيب العلامات في أنساق تعبيرية لغوية أو فنية ، والذي يهمنا هنا هو طريقة التركيب السردي ، وتناول الباحثين لها ، باعتبارها أحد الانساق السيميائية ، فالسرد يتضمن شخصيات وأحداثاً ومواقف ، والنقاد السيميولوجيون يعدون هذه العناصر السردية مجرد أنظمة تتضمن وظائف سيميائية دالة[2].

فالشخصية في السرد تتحول من كونها ذاتاً إلى كونها مجرد علامة أو رمزاً ، وكذلك بالنسبة للأحداث ، والمواقف ، والأشياء ، والملابس ، والألوان ، والروائح والاتجاهات والأزمنة ، والأمكنة ، والأقوال ، فهي مجرد دوالٍّ تشير إلى مدلولات ، بالإضافة إلى ذلك فإن الكلمات التي تُعبِّر عن هذه الأشياء هي مجموعة من الرموز التي تخضع للمنطق السيميولوجي نفسه ، ومن ثم فإن السرد يُعد من الأنظمة السيميولوجية المركبة تركيباً شديداً.

ومن الملاحظ أن أكثر الذين تناولوا السرد حسب هذا المنهج كانوا من البنيويين الذين اهتموا بالمظهر التركيبي للسرد ، كجريماس وتودروف ورولان بارت وشتراوس ، مما يدل على أن هذا الاتجاه كان تطويراً للاتجاه التركيبي وامتداداً له ،

---

[1] بيار غيرو : السيمياء ، ترجمة أنطوان أبو زيد، عويدات بيروت ، سنة ١٩٨٤ صـ٥.

[2] المرجع السابق صـ١٠٣.

أو كان الوريث الطبيعي له بعدما انهار الحلم العلمي لأصحاب الاتجاه التركيبي في العثور على قوانين علمية صارمة لتركيب السرد أو الاهتداء إلى صيغ ثابتة لحركته.

٢- نظرية القارئ :

تقوم نظرية "التلقي" المعروفة بـ "نظرية القارئ" أو (الهرمنوتيك) على أن البنية السردية أو الفنية بوجه عام لا وجود لها إلا في ذهن القارئ فحسب[١] ، ويرى أنصار هذا الاتجاه أن معنى العمل الأدبي لا يكمن في تركيبه ولا في لغته ، وإنما ينشأ فقط عند قراءته ، وهذا المعنى الذي ينشأ عند القراءة ليس نتاج النص السردي فحسب ، بل هو تفاعل بين معنى أودعه الكاتب في النص وقيم ثقافية وفكرية واجتماعية مُختزنة في عقل القارئ قبل التقائه بالنص.

وعلى هذا فإن القارئ هو الذي ينتج معنى النص عند قراءته له ، وليس مجرد متلق له[٢] ويرى أنصار هذا الاتجاه أن القراء عندما يختلفون حول المعنى الكامن في نص معين فإن اختلافهم ذاك لا يعني أن النص مختلف ، بل يعني أن طرائق القراء واتجاهاتهم مختلفة[٣].

بل يتمادى فريق من أنصار هذا الاتجاه فيرون أن القراءة أيضاً هي المسئولية عن تحديد النوع الفني للنص ، فالذي يحدد أن هذا النص رواية أو مسرحية -عندهم- إنما هو القارئ وليس الكاتب ، وبذلك فإن الدكتور لطفي عبد البديع يشرح رأي شتيجر في هذا الموضوع بقوله :"إن الأنواع الأدبية إمكانيات أساسية للوجود الإنساني من جهة القارئ أو السامع ، فقد يطالع المرء قصة ، ويحس فيها الدراما ، والعكس بالعكس ،

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة جابر عصفور. الهيئة العامة لقصور الثقافة. آفاق الترجمة رقم ١ سنة ١٩٩٥ صـ٢٠٠.

(٢) سعيد علوش : هرمونوتيك النثر الأدبي. دار الكتاب اللبناني بيروت سنة ١٩٨٥ صـ١٧.

(٣) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة (مرجع سابق) صـ٢٠٠.

إذ قد تحدث الدراما من التأثير مثل الذي تحدثه القصة ، فليس العبرة في هذه وتلك - كما يقول- بصورتها الخارجية بل بالمسلك الداخلي للقارئ والسامع"[1].

فالقارئ يكمل بخياله ما كان ناقصاً في النص ، بناء على معرفته هو بأنساق الأنواع الأدبية المستقرة ، والقارئ أيضاً ينتقي من جزئيات النص ما له دلالة عنده هو ، ويطرح ما ليس له الدالة عنده هو أيضاً ، وكل ذلك يفعله بوحي من أيدلوجيته وخبرته وموقعه وثقافته وظروفه الخاصة.

ويعيب أمبرتوإيكو (وهو واحد من أنصار هذا الاتجاه) على البنيوية أنها انساقت وراء "الاعتقاد السائد بأن النص ينبغي أن يعالج في صلب بنيته الموضوعية"[2] إذ إن البنيويين -كما يرى- أهملوا بنية القراءة ، واهتموا فقط ببنية التكوين ، ونسوا أن البنيةالدالة للنص إنما هي بنية الاستخدام الاجتماعي له.

وهذا الرأي من أمبرتوإيكو يكشف عن ميوله الاشتراكية التي تقترب بمفهوم الهرميوطيقا من مفهوم السيميوطيقا ذات الطابع الاجتماعي للدلالة ، إذ يختلف فريق آخر مع أمبرتوإيكو ويرى أن البنية الدالة للنص إنما تكمن في الاستخدام الذاتي له ، وهذا الفريق يقترب بالمفهوم السابق من التفكيك.

وسواء أكانت بنية القراءة اجتماعية كما يرى إيكو أو ذاتية كما يرى سواه فإنها تنم في مجملها عن تأثر واضح بالفكر الفينومينولوجي "الذي كان يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى .. فقد كان هوسرل يرى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي إنما هو محتويات وعينا ، وليس موضوعات العلم[3].

---

[1] لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب. لونجمان سنة ١٩٩٧ صـ١٥٦.

[2] أمبرتوإيكو : القارئ في الحكاية. ترجمة أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي سنة ١٩٩٦ صـ٨.

[3] رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة (مرجع سابق) صـ٢٠٥.

٤- التفكيك :

التفكيك في جوهره منهج خاص يصلح في فهم النصوص الفلسفية ، لكنه أُدخل إلى مجال الدراسات الأدبية على أيدي المنظرين والنقاد الأمريكيين ، وبخاصة أساتذة جامعة ييل[1] ويُنسب هذا المنهج عادة إلى دريدا ، وهو قارئ نصوص فلسفية أكثر منه منظراً أدبياً ، وتقوم فكرة هذا المنهج عنده على "أن التراث الفلسفي الغربي ظل دائما مشبعاً بما أسماه مركزية اللغة أو ميتافيزيقا الحضور"[2].

فقد كانت النصوص تقرأ ثم تفهم وكأن هناك معنى واحداً يكمن في داخلها ، وكأن هناك مركزا ثابتاً تستند إليه ، لكنه يرى "أن هذه النصوص قد نسجت من خيوط مختلفة ، ولا يمكنها أن تؤدي إلى نسيج متكامل ، بل يزيح الواحد منها الآخر"[3].

فعندما نقرأ نصا –حسب رؤية هذا الاتجاه- أو نكتبه فإننا نستشهد بالحالة الحاضرة لكل من الكتابة والقراءة ، ومن ثم فإن كل كلمة وكل فعل وكل شيء في العمل يكتسب دلالته من هذا الحضور ، ولو اكتفى التفكيكيون بذلك لتوافقوا مع السيميوطيقيين ، لكنهم يرون أن حالات الحضور التي يعتمد عليها في تحديد الدلالات والتي يعتقد أنها أساسية وحقيقية تعتمد هي أيضاً على غيرها ، لأن معنى العلامة ليس كامناً فيها ، بل فيما بينها وبين غيرها من الدلالات ، ومن العلامات.

وهذه الدلالات يتوقف معناها على غيرها أيضاً ، ومن ثم فإن اللغة نفسها لا تملك بنية ثابتة ، وكلماتها لا تحمل معنى ثابتاً ، لأن المعنى مستمد من أحداث وأفعال دائمة التجدد ، كل معنى يزيح المعنى الآخر ، ومن ثم فإن قراءة أي نص من النصوص لا

---

(1) ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر صـ٧٥.

(2) جوناثان كلر : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفة الكويت رقم ٢٠٦ ، فبراير سنة ١٩٩٦ صـ٢٠٧.

(3) المرجع السابق صـ٢٠٧.

تعني البحث عن معناه ، إذ أنه في الحقيقة لا معنى له ، بل إن القراءة معناها إحلال قراءة مكان قراءة ، أو إبطال قراءة لاجتهاد قراءة أخرى ، ثم الوقوع على معنى مذبذب ناقص ولّدته استخدامات قبلية تراكمت على كل كلمة من كلماته.

القراءة عند التفكيكيين إذن حالة متجددة من محاولة تكسير القراءات السابقة لنص ممزق ، فالنص في ذاته قابل للتفكيك ، والقراءة عبارة عن ممارسة "تمزيق دقيق لقوى الدلالة المتصارعة في النص"[1] وكل قراءة جديدة تكشف النقاب عن خطاب أيديولوجي خاص موجود في النص نفسه ، لأن كل قراءة جديدة تحمل في ذاتها قدرة خاصة للتعامل مع شفرة خاصة ، سواء أكانت مقصودة في النص أم غير مقصودة؛ذلك أنه لما كانت "اللغة وأيديولوجيا الثقافة أكبر من النص ذاته ، والذي عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة والتي قد تكون متناقضة فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملاً وغير ملتبس"[2].

ومن ثم فإن التفكيكيين يرون أن قراءة النص حسب منهجهم تكسّر رتابة المعرفة وجمودها ، كما تكسب القراءة التفكيكية للنص خبرة تنويرية تمكن القارئ من الثورة على النصوص الجامدة المستقرة ، وتجعلها مناط فحص وتساؤلٍ جديدٍ عند كل قراءة جديدة ، إنه دعوة لتدمير عناصر الثبات أكثر منه اكتشافاً لعناصر جديدة تساعد على فهم المعنى.

---

[1] المرجع السابق صـ٧٦.

[2] المرجع السابق صـ٧٦.

لم يتهيأ للأرض العربية أن تنتج نظرية خاصة بها في تحليل السرد ، و لم يضف الدارسون العرب الذين يكتبون بالعربية إلى النظريات العالمية جديدا ، بل إن البيئة العربية -كما يقول الدكتور صلاح فضل : "بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السرديات"[1] رغم غزارة الإنتاج السردي العربي- وذلك لأسباب كثيرة لا يتسع المقام لتفسيرها-بل استقبل النقد العربي النظريات الروسية والفرنسية والأمريكية بنهم ، وخاصة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، فانكب فريق كبير من النقاد العرب على نقل النظريات السردية الغربية وشرحها ومحاولة تطبيقها على السرديات العربية ، بل على التراث العربي أحياناً.

لكن فريقاً آخر من الباحثين يرى أن هذه المحاولات "كلها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق"[2] وأنها لم تقدم أي إضاءة للنص العربي السردي ، بل أعمت الأعين الناظرة إليه ، بسبب ذلك الغموض ، وأساليب المراوغة التي انتهجها أنصارها ، وأنهم فشلوا كما فشل أساتذتهم الغربيون في تحقيق المعنى في النص.

بالإضافة إلى إفسادهم المصطلحات التي يستخدمونها في بيئة وإطار معرفي غير الذي ولدت فيه ، كما أن هذا الفريق يرى أن النقاد العرب بتتلمذهم على النظريات الغربية قد شغلوا أنفسهم بقضايا لا تهم المثقف العربي ولا يقبلها ذوقه[3] وهم بذلك يصرفون الأنظار عن الوظيفة الرئيسية للأدب ، وهي المشاركة في قضايا المجتمع ، ويتلهون بقشور الشكل ، كما يقلصون التجربة الأدبية ذات الخصوصية وعموميتها[4].

---

[1] صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص (مرجع سابق) صـ٢٧٥.

[2] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة الكويت ٢٣٢ أبريل سنة ١٩٩٨ صـ٦٢.

[3] المرجع السابق صـ١٦.

[4] محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ١٩٨٥ صـ١٤.

إن هذا الفريق الرافض لتلقي المذاهب السردية الغربية بل المذاهب الغربية الحديثة في تحليل النص الأدبي جملة ، يركز على الجوانب السلبية من الظاهرة ، متجاهلاً أنها في حقيقتها ظاهرة حضارية عامة وأن الوضع الذي أشير إليه بالنسبة للأدب العربي يمثل جزءاً من أزمة الوضع العربي في كل جوانبه ، وأن ما ينبغي على الناقد العربي ليس رفض هذه المناهج ، ولا الاستسلام الكسول لسطوتها ، بل الاستفادة منها ، وهضمها واختيار العناصر النافعة فيها ، باعتبارها أدوات للبحث ، حسب خطة نابعة من البيئة العربية ، ومن فلسفة اللغة العربية نفسها.

فمن الحقائق التي لا يمكن إنكارها إن الدراسات الغربية قدمت أدوات تحليلية للسرد تعد بمثابة الاكتشافات التي لا يمكن الإعراض عنها ، أو تجاهلها بحجة الحفاظ على الهوية القومية ، لأنها منجزات حضارية ، والهوية القومية لا تتحقق عن طريق الانغلاق على النفس ، ولا عن طريق التبعية للغير ، بل عن طريق التفاعل والقدرة على التطوير والإضافة.

لكن المشكلة تكمن في أن المتأثرين بهذه المذاهب اكتفوا بالنقل والشرح ، حتى إن كتاباتهم تحولت إلى مجرد حواش ، وفي بعض الأحيان تفسيرات خاطئة للمتون الأصلية التي ترجم أكثرها إلى العربية ، كما أن الرافضين لهذه المذاهب لم يقدموا بديلاً وإذا كان هناك بديل فهو أيضاً مستورد ، وهذا بالضبط ما تنبه له الدكتور عبد القادر القط في قوله :"إن متابعة نظريات النقد الغربية والانتفاع بها أمر لابد منه ، لكي ينتفع أدبنا بثمار العصر الحديث ، فإن هذا الانتفاع ينبغي أن يتم في إطار الاختيار الواعي والقبول والرفض والجدل والإضافة".

ثم يقول : "لكن نقادنا قد أسرفوا في متابعة تلك المناهج فجاوزوا حد التأثر والانتفاع ، وجعلوا من أنفسهم تلاميذ لرواد تلك المناهج ، لا يضيفون ولا يعترضون ولا يناقشون ولا يختارون ، ويسارعون إلى ترجمة مصطلحات هؤلاء الرواد ، فلا تسلم ترجماتهم أحياناً من خطأ العجلة أو من تجاهل طبيعة اللغة العربية ودلالات ألفاظها وأبنية

أساليبها وطرق اشتقاقها ، وفقد الناقد العربي بكثرة استخدام المصطلحات في صياغتها المصنوعة أسلوب تعبيره الخاص ، وكاد النقاد جميعاً يصبحون نسخاً مكررة في التفكير والتعبير ، وهم من خيرة المثقفين ، ومن أولى الناس بالتميز ، لو اقتصرنا بالانتفاع بتلك المناهج.[1]

على الناقد العربي -إذن- أن يفيد من المناهج الغربية لا أن يتتلمذ عليها ، وقد أثمرت المحاولات التي سارت في هذا الطريق بعض النتائج التي لا يمكن إنكارها ، مثل محاولة المزج بين الاتجاه المضموني الاشتراكي والتركيبي البنيوي ، ومثل محاولة الإفادة من المناهج الخطابية في تحليل النصوص ، مع الاستعانة بالتراث البلاغي والنحوي العربي ، وهذان الطريقان : البحث عن المضامين من خلال تحليل التركيب السردي ، والتحليل الأسلوبي والبلاغي للخطاب السردي بأدوات عربية خالصة ، يمكن أن يصبحا اتجاهين كبيرين في الدراسات السردية العربية في المستقبل.

---

[1] مجلة العربي ، يوليو ١٩٩٨ صـ٨٨.

أهم المصادر والمراجع

أولا : المصادر والمراجع العربية :

١-أحمد كمال زكي (الدكتور) : دراسات في النقد الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان سنة ١٩٩٧.

٢-سعيد بنكراد : نحو سيميائيات للأيديولوجيا ، دار الأمان ، الرباط سنة ١٩٩٦.

٣-سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت سنة ١٩٨٩.

٤-سيزا قاسم (الدكتورة) ونصر أبو زيد (الدكتور) وآخرون : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات) ، دار إلياس العصرية ، القاهرة سنة ١٩٨٦.

٥-شكري عياد (الدكتور) : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت رقم ١٧٧ ، سبتمبر سنة ١٩٩٣.

٦-صلاح فضل (الدكتور) : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت) ، رقم ١٦٤ ، أغسطس سنة ١٩٩٢.

٧-عبد العزيز حمودة (الدكتور) : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت) ، رقم ٢٣٢ ، إبريل سنة ١٩٩٨.

٨-لطفي عبد البديع (الدكتور) : التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان سنة ١٩٩٧.

٩-محمد ناصر العجيمي : في الخطاب السردي ، نظرية قريماس ، الدار العربية للكتاب سنة ١٩٩٣.

١٠-محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة ، دار المستقبل العربي ، القاهرة سنة ١٩٨٥.

١١-يمنى العيد (الدكتورة) : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت سنة ١٩٩٠.

ثانياً المصادر والمراجع المترجمة :

١-إبراهيم الخطيب (مترجم) : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تأليف مجموعة من النقاد الشكلانيين ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٢.

٢-أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر (مترجمان) : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، تأليف فلاديمير بروب ، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجدة ، رقم ٥٦ سنة ١٩٨٩.

٣-أنطوان أبو زيد (مترجم) : السيمياء ، تأليف بيار غيرو ، دار عويدات ، بيروت ، سنة ١٩٨٤.

٤-أنطوان أبو زيد (مترجم) : القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تأليف أمبرتوإيكو ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، سنة ١٩٩٦.

٥-أنطوان أبو زيد (مترجم) :النقد البنيوي للحكاية ، تأليف رولان بارت ، دار عويدات ، بيروت ، سنة ١٩٨٨.

٦-جابر عصفور (مترجم) : النظرية الأدبية المعاصرة ، تأليف رامان سلدن ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة رقم ١ ، سنة ١٩٩٥.

٧-جميل نصيف التكريتي (مترجم) : شعرية دوستويفسكي ، تأليف ميخائيل باختين دار توبقال ، الدار البيضاء ، سنة ١٩٨٦.

٨-حياة جاسم محمد (مترجمة) : نظريات السرد الحديثة ، تأليف والاس مارتن ، المجلس الأعلى للثقافة بمصر ، سنة ١٩٩٨.

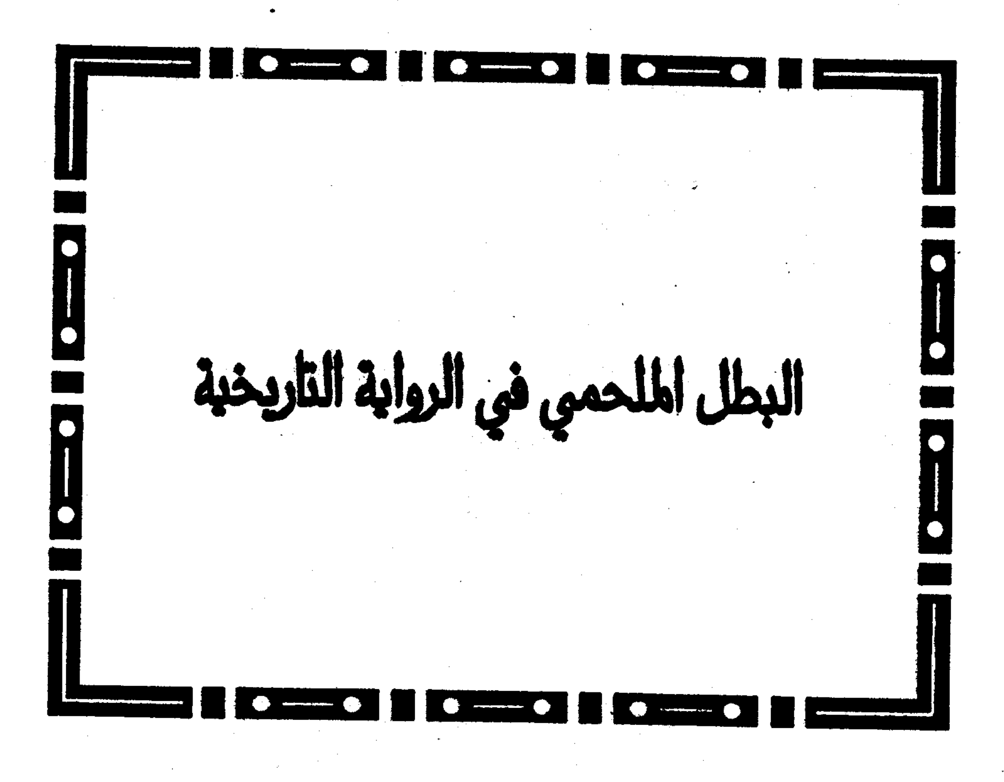
٩-رضوان ظاظا (مترجم) : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تأليف مجموعة من النقاد عالم المعرفة ، الكويت ، رقم ٢٢١ ، مايو سنة ١٩٩٧م.

١٠-شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (مترجمان) : الشعرية ، تأليف تزفيطان طودروف ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، سنة ١٩٩٠.

١١-عارف منيمنة وبشرى أوبرى (مترجمان) : البنيوية ، تـــأليف جـــان بياجيـــه ، عويدات ، بيروت ، سنة ١٩٨٥.
١٢-عبد الحميد عقار وآخرون : طرائق تحليل الســـرد الأدبي ، منشـــورات اتحـــاد كتاب المغرب ، الرباط ، سنة ١٩٩٢.
١٣-عبد المقصود عبد الكريم (مترجم) : نظرية الأدب المعاصر وقـــراءة الشـــعر ، تأليف ديفيد بشبندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثاني ، رقـــم ٢٠٦ ، سنة ١٩٩٦.
١٤-محمد برادة (مترجم) : الخطاب الروائي ، تأليف ميخائيل باختين ، دار الفكـــر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، سنة ١٩٨٧.
١٥-محمد عصفور (ترجم) : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، تحريـــر جون ستروك ، عالم المعرفة بالكويت رقم ٢٠٦ ، فبراير سنة ١٩٩٦.
١٦-محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي (مترجمون) : خطاب الحكايـــة ، بحث في المنهج ، تأليف جيرار جنيت ، المجلس الأعلى للثقافة بمصر ، سنة ١٩٩٧.

ثالثا : المصادر والمراجع الأجنبية :

1- Booth Wayne C. The Rhetoric Of Fiction. Longman, 1991.
2- Freedman, Donald C. Linguistics And Literary Style. New York : Holtrinehart And Winston Inc., 1970.
3- Leech, Geoffry N. And H. Short Michael. Style In Fiction. Longman, 1983.
4- Lubbock, Percy. The Craft Of Fiction. London : Jonathan Cape, 1939.
5- Stevick, Philip. The Theory Of The Novel. U.S.A: Macmillan Publishing Company, 1967.



البطل الملحمي في الرواية التاريخية

البطل الملحمي في الرواية التاريخية(*)

مقدمـــة

"البطولة" في اللغة : الشجاعة أو البسالة[1] ، وسمي البطل بطلاً لأن دماء أقرانه تبطل عنده ، فلا يجرؤ أحد على مطالبته بالثأر[2] ، ولذلك فإن مفهوم الكلمة في اللغة العربية قد ارتبط بالشجاعة في القتال خاصة ، ثم أُطلقت كلمة "البطولة" بعد ذلك مجازاً لتدل على التفوق في مجالات مختلفة ، كالبطولة الاجتماعية أو القيادية ، تفوقاً يجعل صاحبه في منزلة أسمى من عامة الناس ، ويُنظر إليه على أنه يحمل بين جنبيه قدرات أكبر من القدرات التي يملكها عامة البشر.

على أن البطولة في حقيقة أمرها ليست إلا فكرة موجودة في عقول الناس فحسب ، أو في الأدب ، وليست حقيقة واقعة من حقائق الحياة ، لأنها مجرد رؤية غير واقعية ، فالحياة إذا نظرنا إليها بعين واقعية موضوعية لا تحتوي أبطالاً خارقين ، كعنترة أو سيف بن ذي يزن أو ذات الهمة ، وإنما تحتوي تفكيراً ساذجاً لدى بعض الناس الذين يصدقون بوجود هؤلاء الأبطال ، إنما تحتوي الحياة فقط على بشر ، فيهم جوانب قوة ، وفيهم جوانب ضعف.

ومن ثم فإن إسناد الأعمال العظيمة -كالانتصارات الحربية الكبرى ، والفتوحات وتحويل مسارات التاريخ- إلى أشخاص ، مثل الإسكندر أو هانيبال أو نابليون أو سواهم فيه الكثير من السذاجة والسطحية ، فليس الإسكندر هو الذي غزا الشرق ، وليس نابليون هو الذي انتصر في حروب الجيش الفرنسي في أوروبا وأفريقيا ، لكن الانتصارات والهزائم عملية متشابكة ومعقدة ، تشترك فيها مئات العوامل والخيوط وترويها مئات القنوات والظروف ، ويقوم بها آلاف الناس.

(*) نشر في مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة – مجلد (٥٦) عدد (٣) يوليو ١٩٩٦.

(1) المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية ، بالقاهرة ، ج١ ، صـ٦١.

(2) لسان العرب : ط. دار المعارف بالقاهرة ، ج١ ، صـ٣٠٢.

ومن المفارقات الغريبة في مجال الدراسة المقارنة للأعمال الأدبية المتعلقة بالبطولة بين الشرق والغرب ، أننا نرى النموذج العربي للبطولة -كما يتمثل في الآداب العربية- نموذجاً إنسانياً منذ نشأته ، بخلاف النموذج الغربي لها ، رغم مادية الحياة الغربية ، وقدرية الحياة العربية.

فقد بدأت فكرة البطولة في بلاد الإغريق أسطورية ، تعبر عن إيمان الإغريقي القديم بضعف الإنسان أمام القوى الغيبية التي آمن بأنها هي التي تسير دفة الحياة وتدفع حركة العالم ، وتحدد مصائر البشر ، فأصبح البطل الإله أو البطل الذي له علاقة نسب أو صداقة بالآلهة ، هو التفسير المقبول لهذه الأفعال التي لا يجد الإنسان لها تفسيراً ، ولا يملك قوى ذاتية لدفع شرها أو لاجتلاب خيرها.

وإذا كان ظهور هذا البطل الأسطوري عند اليونان وليد الإحساس بالضعف الإنساني أمام قوى الطبيعة العاتية ، فإن النموذج البشري للبطولة لا ينشأ إلا عندما يحس الإنسان بوجوده ، بوصفه كائناً "متميزاً عن سائر الكائنات ، وقادراً على تحقيق العمل الكبير الذي يغير الحياة"[1] ، ومن ثم كان ظهور الذاتية ، أو الإفراط في الشعور بالذات عند العرب ، والمصريين بخاصة ، هو الذي عمل على صبغ البطل العربي بهذه الصبغة الإنسانية منذ نشأته.

وهذا الإفراط في الذاتية أيضاً -هو الذي جعل المأساة في الأدب العربي مأساة بشرية ، ويبدو الإنسان فيها مسئولاً عن مصيره ، بخلاف المأساة الإغريقية التي يبدو الإنسان فيها لعبة في يد القدر ، ومن ثم كان هذا العنصر الإنساني أهم عامل في نشأة البطل الملحمي في التراث العربي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن البيئة المصرية كانت المنبع الضخم الذي غذّا العقل العربي وكذلك التراث الشعبي العربي بهذا العنصر البطولي الإنساني ، فتمجيد الإنسان

---

[1] نبيلة إبراهيم (الدكتورة) : البطولة في القصص الشعبي (كتابك) ط. دار المعارف سنة ١٩٧٧ ، مصر صـ٢٠.

الفرد صناعة مصرية خالصة ، عرفها المصريون منذ عهد فرعون ، ذلك العهد الـــذي شهد استلاب الشعب المصري لاختصاصات الآلهة ومنحها لواحد من بني البشر ، ومــا يزالون يفعلونها تحت قباب تلك الأضرحة التي يقبع تحـــت ترابهـــا أبطـــال مغـــاوير ، كالبدوي والدسوقي والقنائي والشاذلي وغيرهم.

بل إن عنترة وأبا زيد الهلالي وذات الهمة صناعة مصرية أيضاً ، رغم أصولهـــم الصحراوية ، فالذي حول عنترة من كونه فارساً شجاعاً إلى ســـيرة ملحميـــة ، هـــي القاهرة وحدها ، وليست الصحراء ، والذي جعل أبا زيد الهلالي ملحمة شـــعبية هـــي مجالس المستمعين المتحلقين ليلاً حول شعراء الربابة في قرى مصر ونجوعها ، فـــالصحراء صنعت الفارس أما البيئة المصرية فصنعت البطل الملحمي ، وهناك فارق كبير بينهما.

سواء أكان منبع البطولة العربية في الأدب مصرياً أم غير مصري فإن الشـــعوب العربية لم تعرف البطل الأسطوري كمعرفة اليونان به ، بل عرفت البطـــل الملحمـــي الإنساني ، فمجدته وصورته في تراثها الشعبي والفصيح ، واستلهمت نماذجه في آدابهـــا الحديثة ، ومن فنون هذه الآداب الحديثة التي صورت البطل -وبخاصة البطل الملحمـــي القتالي- فن الرواية.

فعلى الرغم من أن الرواية (بمفهومها الحديث) شكل فني يعتمد علـــى الرؤيـــة الواقعية للحياة ، وليس على الرؤية الملحمية التي لا تمت إلى الواقع بصلة ، فإن كثـــيرين من كتاب الرواية في الوطن العربي يحرصون على تضمين رواياتهم أبطالاً ملحميـــين .. كيف ؟ والرؤية الواقعية للحياة لا تخلق أبطالاً !! بل تصور بشـــراً يعيشـــون عصـــراً ماتت فيه البطولة.

ولقد كان دون كيشوت آخر الأبطال وبداية السخرية منهم/إذ لم تولد الروايـــة إلا بعد موت البطولة/وموت العصر الذي تنتمي إليه ، هل ضحت الروايات البطوليـــة الملحمية بالعناصر الفنية وبالواقعية في سبيل عناصر الإثارة والتحميـــس ؟ أيـــة ســـلطة جعلتها تفعل ذلك ؟ إنها الدعوة للحرب في أيام الحرب ، والتبشير بالمبادئ الثورية إبـــان

عنفوان الثورات ، عندها يصبح البحث عن الفن ترفاً ، ويصبح التعقل تثبيطاً عن خوض المعارك ، ويصبح النظر الواقعي للأشياء جبنًا بل تخلفاً عن الفكر الثوري العاصف ، فمن السهل بعد ذلك على أي روائي أن يضحي بعناصر الفن الروائي الواقعي ، في سبيل هذا الهدف القومي ، أو في سبيل إرضاء العواطف الجماهيرية.

ونتيجة لوجود مثل هذه الظروف الحربية والثورية في الوطن العربي في القرن العشرين كثرت الروايات التي تصور أبطالاً ملحميين في الأدب العربي الحديث ، وتطورت حتى أصبحت تياراً روائياً له كتابه وقراؤه ، فظهرت صورة عنترة بن شداد في روايتي (أبو الفوارس) لمحمد فريد أبو حديد ، و(حواء الخالدة) لمحمد تيمور ، وظهرت صورة أحمس في روايتي (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ ، (وأحمس بطل الاستقلال) للسحار ، وصورة قطز في رواية (وا إسلاماه) لعلي أحمد باكثير ، وصورة أبي فراس الحمداني في رواية (فارس بني حمدان) للحارم ، وغيرها من الروايات التي صورت أبطالاً مغاوير ، من مصر القديمة ، أو من بلاد العرب.

ثم تطور الأمر بعد قيام الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ ، فانكب أكثر الروائيين العرب -الذين وجدوا اهتماماً من قبل الدوائر الثقافية الرسمية- على تصوير بطل عسكري محارب ، أو بطل ثوري يحقق مكاسب ثوريه عن طريق إراقة الدماء ، نرى ذلك واضحاً في رواية (قصة حب) ليوسف إدريس ، وفي رواية (في بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس ، وفي غيرهما ، ثم كثرت الروايات التي تصور الأبطال بعد حرب سنة ١٩٧٣.

وقد صاحب التيار الروائي القائم على تصوير البطولة الملحمية تيار نقدي ، يهتم بدراسة البطل في الأدب الروائي ، الشعبي والفصيح ، فكتب محمد فهمي عبد اللطيف ، ومحمد رجب النجار عن أبي زيد الهلالي ، وكتب عبد الحميد يونس عن الظاهر بيبرس ، وكتب شكري عياد رسالته عن البطل في الأدب والأساطير ، وكتب محمود ذهني عن عنتره بن شداد ، وكتبت نبيلة إبراهيم عن ذات الهمة ،

وكتب محمد رجب النجار عن البطل في السير والملاحم ، وكتب أحمد إبراهيم الهواري عن البطل المعاصر في الرواية المصرية ، وكتب أحمد شمس الدين الحجاجي عن مولد البطل في السيرة الشعبية ، وترجم طه وادي فصلا بعنوان "موت البطل في الرواية" لرالف فوكس وكثرت الكتب والمقالات والأبحاث التي تتناول البطولة في الأدب ، تناولا تاريخيا أو نقديا أو مقارنا ، حتى غدت دراسة البطولة تيارا لا يقل عن التيار الأدبي البطولي نفسه.

لكن الأمر اللافت للنظر في هذه الدراسات أن أكثرها يدور حول البطولة في الأدب الشعبي ، وأن القليل منها يتعلق بالبطل في الأدب الفصيح ، وبخاصة الرواية ، وأن هذا القليل الذي يدور حول الرواية يتناول جانبا واحدا من جوانب البطل ، هو جانب المضمون فقط ، حسب واحد من منهجين اثنين لا ثالث لهما :

<u>الأول</u> : المنهج النفسي ، ويعتمد على تحليل البطل الروائي تحليلا ذاتيا يعمد إلى كشف القوى الباطنية الكامنة فيه ، ويستخدم هذا المنهج معطيات مدرسة التحليل النفسي الفرويدية في النظر إلى البطل على أنه إنسان غير سوي ، يعاني من عقد نفسية كامنة في اللاشعور[1] ، أي أن أصحاب هذا المنهج "جعلوا البطل نموذجا للمرض النفسي ، كما جعلوا الفنانين مرضى نفسانيين ، وربطوا بين الفنان وبطله".[2]

<u>الثاني</u> : المنهج الاجتماعي ، وينظر إلى البطل على أنه انعكاس للواقع الاجتماعي[3] أو على أنه مخلوق اجتماعي أفرزت الطبقة البرجوازية نوعا منه ، يسمى البطل البيروني ، وأفرزت الاشتراكية نمطا آخر منه ، يسمى البطل الإيجابي[4].

---

(1) شكري عياد (الدكتور) : البطل في الأدب والأساطير ، ط. دار المعرفة ، سنة ١٩٧٢ ، القاهرة ، صـ١٧.

(2) المرجع السابق صـ٧.

(3) أحمد إبراهيم الهواري (الدكتور) : البطل المعاصر في الرواية المصرية ، ط دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٦ صـ٩

(4) المرجع السابق صـ١٠.

هذان المنهجان: النفسي والاجتماعي، يتناولان جانباً واحداً فقط من جوانب البطل، هو جانب المضمون: الأول يتناول المضمون النفسي، والثاني يتناول المضامين الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية[1]، ولم يحظ الجانب الآخر من البطل بأية عناية، وهو الجانب الشكلي التعبيري، فلم يتناول أحد من الدارسين العرب -حسبما أعلم- البطل في الرواية باعتباره صيغة تعبيرية فنية، على الرغم من أن هذا الجانب قد سبق تناوله نوعاً ما في الأدب الشعبي[2] رغم أنه الجانب الأهم والأجدر بالعناية.

فالبطل بوصفه مضموناً عنصر غير فني، ودراسته حسب المنهج النفسي أو الاجتماعي دراسة دخيلة على الأدب، ولا تخدم الغايات الأدبية، بل تخدم أساساً الدراسات النفسية والدراسات الأيديولوجية[3]، والبطل بوصفه مجموعة من القيم النفسية المعبرة عن الذات، أو بوصفه مخزوناً للقيم الاجتماعية المعبرة عن طبقة، عَرَض تاريخيّ زائل، ووقتيّ، ينسى بمجرد زوال الظروف وتغير الزمان، أما البطل بوصفه صيغة تعبيرية فلا يموت، بل يظل حياً متجدداً، لأن الأشكال التعبيرية لا يمحو بعضها بعضاً بل يضيف بعضها إلى البعض الآخر، لأن تطورها تطور تراكمي يضيف اللاحق

---

(1) يرى محمود أمين العالم أنهما مدرستان تعاقبتا الحياة النقدية بوجه عام في مصر، ظهرت المدرسة الأولى في الربع الأول من القرن العشرين على يدي العقاد والمازني، وظهرت الثانية منذ منتصف الخمسينيات على أيدي النقاد الثوريين (راجع محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة ص٧).

(2) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٤، ص١٤٥ : ص١٥٩.

(3) يقول تودروف في هذا الشأن: "يمكن للعوالم الإنسانية الأخرى أن تستخدم الأدب مادة لتحاليلها، ولكن إذا كانت هذه التحاليل جيدة فإنها تبوب ضمن العلم المعني بالأمر، وليس بوسعها أن تكون جزءاً من تطبيق أدبي منسجم، وإذا لم يعتبر التحليل النفساني أو الاجتماعي لنص ما جديراً بأن يكون جزءاً من علم النفس أو الاجتماع فنحن لا نرى ما يدعو إلى قبوله آلياً في صلب علم الأدب".
تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال – المغرب سنة ١٩٩٠ ص٢٥.

على السابق ، ولا يلغيه ، وهذا شأن التطور في الفنون ، فالفكر الأسطوري -مثلاً- مات منذ زمان بعيد ، لكن الأسطورة باعتبارها صيغة لم تمت ولن تموت ، بل يظل الأدباء يستخدمونها في الشعر والرواية ، كما يستخدمون صيغة الخرافة.

والهدف من هذا البحث هو الالتفات إلى هذا الجانب المهمل في الدراسات الروائية ، عن طريق استنباط الصيغ التعبيرية البنائية للبطل الملحمي في الرواية خاصة ، باعتبار البطل الملحمي أكثر شيوعاً في الرواية منه في الفنون الأدبية الأخرى المكتوبة ، وبخاصة الرواية التاريخية ، ثم بيان الجذور التراثية لهذه الصيغ ، من خلال روايتين فقط هما (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ ، و(وا إسلاماه) لعلي أحمد باكثير.

لم يكن اختيار هاتين الروايتين نابعاً من تمثيلهما لاتجاهين ثقافيين يؤثر أحدهما العودة للتراث الفرعوني ، الثاني العودة للتراث الإسلامي فحسب ، بل كان نابعاً من تمثيلهما لصيغتين مختلفتين من صيغ البطل الملحمي ، و لم يكن اختيار هاتين الروايتين التاريخيتين مقصوداً بسبب تاريخيتهما ، ولكن لأن البطل الملحمي أكثر وضوحاً في الرواية التاريخية من سواها/فالرواية التاريخية الملحمية لا تفترق عن الرواية الملحمية غير التاريخية في كيفية صياغة البطل ، بل تتفوق عليها في درجة اهتمامها بالبطولة الملحمية ، فالبطل الملحمي فيها أكثر وضوحاً وتكثيفاً فقط.

وقد استخدم هذا البحث المنهج البنيوي (الشعري) حسب تعريف تودروف لمصطلح (الشعرية) وإن كان قد اجتهد في أن يتخذ لنفسه أسلوباً خاصاً في التنفيذ ، أفاد فيه من دراسات بروب عن صيغ حكايات الجنيات في التراث الشعبي الروسي ، وأفاد فيه كذلك من الدراسات التراثية العربية ، الثرية بنظم استنباط الصيغ التركيبية والدلالية في النصوص. ومن أجل ذلك فإنه لن يتناول البطل الملحمي في الرواية التاريخية بوصفه ذاتاً ، ولن يتناوله بوصفه مجموعة من القيم النفسية أو الاجتماعية ، بل سوف يتناوله بوصفه صيغة تعبيرية تسربت من فن الملاحم والسير الشعبية إلى فن الرواية ، فزادته ثراء أو أفسدت بناءه.

البطل الملحمي والرواية

البطل الملحمي

الملحمة قصيدة طويلة تحكى الوقائع البطولية أو المعارك الحربية التي خاضها شعب من الشعوب أو أمة من الأمم ، وتستخدم الملحمة الخيال الممعن في الغرابة وأساليب الإثارة الحماسية في تصوير بطل واحد أو مجموعة من الأبطال الذين حققوا هذا النصر لشعوبهم.

وقد انتشرت الملاحم بين الشعوب القديمة ، حتى غدت جنساً أدبياً له أصوله ومكوناته التي تفصله عن سائر الأجناس الأخرى ، فأصبح هناك ما يعرف بالراوي الملحمي ، والأسلوب الملحمي ، والبطل الملحمي ، تمييزاً لها عن الراوي التاريخي أو الأسلوب الغنائي أو البطل الأسطوري أو التراجيدي.

والفرق بين البطل الأسطوري والبطل الملحمي "أن البطل الأسطوري لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين العالم الذي يعيش فيه ، بل لا يشعر بحدود فاصلة بين الماضي والحاضر في هذا العالم ، ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة في الزمان المكان"[1] ، أما البطل الملحمي فهو إنسان له خصوصيته الذاتية البشرية ، وهو محدود بحدود الزمان والمكان ، لكنه مؤيَّد بقوىً خفيةٍ ، وعلى اتصال في كثير من الأحيان بعالم الغيب ، لكن أكثر أفعال البطل الملحمي منسوبة إليه ، حقيقة أو إدعاء ، وأكثر انتصاراته إنما يحققها بحد سيفه ، وليس بسيوف الآلهة أو القدر.

أما البطل التراجيدي فأكثر ذاتية من البطل الملحمي ، فالتراجيديا أحدث من الملحمة في الوجود ، وأكثر منها رقياً ، وتعبر عن فكر أنضج ، فلا مجال فيها للعجائب أو الخوارق ، من ثم كان البطل التراجيدي إنساناً كامل الإنسانية ، بخلاف البطل الملحمي الذي يعتمد في كثير من الأحيان على عون الآلة وليس على تدبيره هو ،

---

[1] شكري عياد (الدكتور) : البطل في الأدب والأساطير ، ص٧٥.

ويشوبه كثير من الانفعال ، وهذا هو الفارق الجوهري بينه وبين البطل التراجيدي ، فالتراجيديا تصور بطلاً تنتهي قصته بفاجعة ، وهذه الفاجعة سببها نقائص موجودة في البطل نفسه منذ ميلاده ، لأن البطل التراجيدي يولد وتولد معه العوامل الحاسمة في القضاء عليه.

حقاً قد تكون هناك نبوءة تكشف تدبير الآلهة لمصير البطل ، لكن الفاجعة التي تحيق به لا تأتي نتيجة لتدخل الآلهة ، وإنما تأتي بسبب أفعال البطل نفسه ، وهناك فرق كبير بين الزمان التراجيدي والزمان الملحمي ، فالملحمة لا تسخر الزمان في الإثارة ، لكن التراجيديا تجعل الزمان محوراً للتوتر المصاحب لدنو الكارثة.

من ثم كان البطل الملحمي مرحلة وسطى بين البطل الأسطوري والبطل التراجيدي ، وإن كان أقرب إلى الأخير ، ولعل هذا التقارب بين البطلين الملحمي والتراجيدي هو الذي جعل أفلاطون لا يعتمد عليهما في التفريق بين الملحمة والتراجيديا ، بل يعتمد على طريقة تدخل الراوي في السرد[1].

ولعل هذا التقارب أيضاً هو الذي دفع أرسطو إلى المزج بينهما[2] وتعميم أحكامه عليهما دون تفريق ، لكن حديثه عن فكرة التطهير في التراجيديا يختلف عن ذلك تماماً ، إذ يوحي بأنه لا يجعل الملحمة والتراجيديا مختلفتين فحسب ، بل متناقضتين أيضاً ، فالفاجعة التي تصيب البطل التراجيدي تثير في نفوسنا نحن المتلقين عاملين هما : الشفقة ، والخوف من الوقوع في مثل مصير البطل ، أما الملحمة فتعمل على شحذ المستمع بشحنة انفعالية حماسية تصاحب مسيرة البطل نحو النصر ، وليس نحو الكارثة ، وتجعل المستمع أكثر جرأة ، وليس أكثر خوفاً.

سواء أكان أرسطو ينظر إلى البطل الملحمي على أنه قريب من البطل التراجيدي أم بعيد عنه ، فإن صورة البطل في الإلياذة وفي الأوديسة وبخاصة صورتي

---

[1] أفلاطون : الجمهورية ، الكتاب العاشر.

[2] شكري عياد (الدكتور) البطل في الأدب والأساطير ص٦.

"إخيل" و"أوديسيوس"أصبحت نموذجاً معيارياً للبطل الملحمي ، أو مثالاً يحتذى في الدراسات الأدبية ، والبطل فيهما يقوم على توالي مجموعة من العناصر هي : النبوءة ، والميلاد ، ورعاية الآلهة أو الالتقاء بها أو الارتباط بها بصلة الزواج أو الصداقة ثم معاندة الأقدار ، ثم الانتصارات الباهرة في الحروب بسبب القدرات الخارقة التي زودته بها الآلهة ثم تتحقق النبوءة.

إن رسم صورة ما على هذه الشاكلة يؤدي إلى بناء صيغة ملحمية ، كما أنه يؤدي إلى الدلالة الملحمية المنشودة ، وهي الانبهار بالبطولة الحربية، والإكبار للشعب الذي وقف خلف الأبطال الذين أحرزوا النصر ، والإعجاب بهم ، والشعور بالقوة والحماس.

على أن هذه الصيغة الملحمية الموجودة في الإلياذة أو الأوديسة ليست هي الصيغة النهائية للبطل الملحمي ، والذي أدخل في كيان الرواية الحديثة ، بل هناك صور أخرى متولدة منها ، وهي أكثر تأثيراً على الرواية العربية من الإلياذة والأوديسة ، وهي صور الأبطال في السير الشعبية.

والسير الشعبية في حقيقتها ليست إلا صورة من صور الملاحم[1] وبطلها شبيه إلى حد بعيد ببطل الملحمة ، فهو إنسان تشغله المعارك الحربية أو الانتصارات العسكرية ويحتمل في قلبه صراع حاد بين الواجب والعاطفة ، غير أن الواجب هو الذي ينتصر في النهاية ، وكلاهما يولد ضعيفاً وربما يتيماً غريباً ، لكن القوى الغيبية تعتني به وتساعده وترعاه ، وتزوده بقوة تفوق قوة البشر ، وقد تسبق ميلاده أو تصاحبه نبوءة تتكهن بما سوف يحققه للجماعة التي يعيش فيها ، لكن هذه النبوءة لا تتحقق إلا في نهاية المطاف

---

[1] يرى الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي أن السيرة الشعبية غير الملحمة ، فالسيرة كما يقول "عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة ، وهي الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة" : أحمد شمس الدين الحجاجي (الدكتور) : مولد البطل في السيرة الشعبية ، ط دار الهلال بالقاهرة كتاب الهلال رقم ٤٨٤ إبريل سنة ١٩٩١ صـ٢٥.

وبعد حرب ضروس بين البطل وبين قوى الشر الداخلية والخارجية وبينه وبين القـدر ، وفي هذه الحرب تتعرض حياة البطل في أكثر من موطن للتهديد بالموت أو بالفشـل ، لكنه ينتصر في النهاية من الناحية العسكرية ، رغم أنه قد يهزم عاطفياً.

هناك صيغتان للبطل الملحمي في السيرة الشعبية :

إذا كان البطل الملحمي شكلاً فنياً وليس صورة إنسانية حية ، فإنه يتحـول إلى صيغة ثابتة يصعب تغييرها إلا حسب مجموعة من القوانين الفنية ، صيغة تشبه الصيـغ الصرفية في اللغة ، والصيغ التركيبية في البلاغة ، بل الأرقام الحسابية ، وكـل صيغـة عبارة عن تركيب دال ، وكل تركيب عبارة عن تألف مجموعة من الوحـدات علـى هيئة خاصة.

ومعنى ذلك أن العامل الحاسم في شكل هذا التركيب هو عدد الوحـدات ثم طريقة ترتيبها ، فالرقم الحسابي المركب من (٦٥٤) تتحدد قيمته بعاملين : الأول نـوع الأعداد المكونة وهي ٤ ، ٥ ، ٦ ثم عددها ، والثاني طريقة ترتيب هذه الأعداد أيـها أولاً وأيها آخراً وفي هذه الحالة فإن هذا الرقم يتحول إلى صيغة دالة على قيمة محددة.

ومعنى كون البطل الملحمي صيغة ، أنه مجرد قالب ، تختلف الأساليب في تقديمه مثلما تختلف مدلولات الأرقام ، وكما تختلف المادة التي يصاغ منها اسم الفاعل أو اسم المفعول ، وكما تختلف الكلمات التي تصاغ منها صيغة التعجب أو التفضيـل ، مجـرد قالب يمكن تحققه بأشكال متنوعة وبأساليب مختلفة.

والمتتبع للأبطال الملحميين في السيرة الشعبية العربية يرى أنها تدور حول صيغتين :

- الصيغة الأولى وتتكون من خمس حلقات ، هي : النبـوءة والميـلاد والاغـتراب والصراع والاعتراف.
- والصيغة الثانية رباعية تتكون من : الهزيمة والاغتراب والإعداد ثم العودة.

الصيغة الأولى الخماسية :

أولاً : النبوءة :

قد تسبق ميلاد البطل الملحمي في السيرة الشعبية أو تصاحبه نبوءة أو كهانة ، تخبر صراحة أو رمزاً بالمستقبل الباهر الذي ينتظر البطل الملحمي في مجال المعارك القتالية أو في مجال الرئاسة والسلطة.

وهذه النبوءة تأتي على أشكال مختلفة ، ففي سيرة الأمير سيف يصرح الرمال بأن ملكاً سوف يأتي من حِمْيَر ويحقق دعوة نوح التي وردت في أسفار أهل الكتاب . ومضمون هذه الدعوة يدور حول إذلال أبناء حام وجعلهم عبيدًا لأولاد سام.

وفي سيرة الزير سالم يتنبأ التبع اليماني حسان بميلاد الزير سالم وبأمجاده الحربية وفي السيرة الهلالية تأتي النبوءة بميلاد أبي زيد على لسان جده حيناً ، ومن خلال رؤيا أمه للطير الأسود على ضفاف النهر حيناً آخر.

ثانياً : الميلاد

وهو عنصر مهم في بناء صيغة البطل الملحمي في السيرة الشعبية ، ولميلاد هذا البطل ثلاثة جوانب هي : الظروف المحيطة بالبطل ، والنسب الشريف الذي ينتمي إليه ثم الصفات الجسدية والنفسية التي يمتلكها.

أما الظروف المحيطة بولادة البطل فينبغي أن تكون مضطربة غريبة تسودها الفوضى والمخاطر ، وتحتاج إلى من ينقذها ، فأبو زيد أسود اللون لوالدين أبيضين ، مما يدعو أباه إلى طرد أمه لشكّه في نسبه إليه ، وأما سيف بن ذي يزن وعنتره وذات الهمة فلهم ظروف مختلفة غريبة في ولادتهم.

أما من حيث النسب فينبغي أن ينتمي البطل إلى نسب شريف ، أو إلى سلالة الملوك ، فأبو زيد ينتسب من حيث أبوه إلى كليب أخي المهلهل بن ربيعة ، البطل العربي المعروف ، أما من حيث أمه فينتمي بنسبه إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأما بيبرس فهو من سلالة ملوك خوارزم ، ووالد عنتره سيد قبيلة عبس وجده نزار ، وأما أمه زبيبة فهي أميرة من بنات ملك الحبشة كانت قد سبيت وبيعت رقيقًا.

الجانب الثالث من جوانب ميلاد البطل يتعلق بالصفات الجسدية والنفسية التي يحملها البطل عند مولده ، وقد اهتم القاص الشعبي اهتماماً كبيراً بهذه الصفات ، فصور الطفل البطل قوي البنيان ، رغم فقر أهله ، ورغم الولادة الغريبة البائسة ، صوره جميلاً رغم ما يحيط به من قبح ، كما أنه يزوده ببعض العناصر الخارقة ، كالرضاع من أم حنية أو امتلاكه القوة الهائلة ، ويحرص على أن يجعل بصحبته علامة ، أو تميمة تكون بمثابة الخيط الذي لا يظهر إلا في آخر حلقة من حلقات البطولة ، مثل خصلة الشعر السحرية التي يملكها سيف بن ذي يزن.

ثالثاً : الاغتراب :

وهو الحلقة الثالثة من حلقات الصيغة البطولية الملحمية ، والغربة قد تكون حقيقية كغربة أبي زيد مع أمه ، أو غربة سيف بن ذي يزن في بلاد الحبشة أو غربة ذات الهمة ، وقد تكون غربة نفسية كاغتراب عنترة بن شداد.

رابعاً : الصراع

ويدور الصراع حقيقة في حياة البطل الملحمي بين الخير والشر ، لكنه في الظاهر يدور بين البطل وخصومه ، أو بين البطل ونفسه ، ويظهر البطل في هذا الصراع جلداً قوياً يملك طاقة قتالية تسمو فوق طاقة العامة من البشر ، فيقوم ببطولات قتالية خارقة ، وهنا تتاح الفرصة للقوى الخارقة أن تتدخل فتظهر العناية الإلهية أو المساعدة من البطل المصاحب ، في اللحظات الحرجة ، مثلما كان يحدث بين سيف بن ذي يزن وأخته عاقصة أو بين عنترة وشيبوب ، أو بين الظاهر بيبرس وجمال شيحة.

والبطل الملحمي تنتابه خلال جولاته القتالية بعض العيوب التي تقترب به من الهلاك مثل التسرع ، وحب الاستطلاع ، والسذاجة التي تؤدي به إلى الدخول في مآزق يصعب عليه الخروج منها إلا بأعجوبة ، دون أن يكون هناك أي داع للدخول فيها.

خامساً : الاعتراف

وهو الحلقة الأخيرة من حلقات الصيغة البطولية الملحمية ، وفيها يتبوأ البطل المكانة التي تنبأ بها المنجمون أو الكهان ، أو التي جاءت في رؤيا أحد الصالحين ، ويعترف به الناس بطلاً ، ثم يتعرفون على أصله الذي ظل خفياً عنهم ، أو على قيمته التي طالما جهلوها.

هذه الصيغة الخماسية الحلقات هي الصيغة الشائعة في السير الشعبية العربية ، فقد جاءت صور أبي زيد الهلالي ، وعنترة بن شداد ، وذات الهمة ، والزير سالم ، وسيف بن ذي يزن ، مصوغه على قالبها.

ب) أما الصيغة الثانية من صيغ البطولة الملحمية فهي صيغة جماعية وليست فردية كما أنها رباعية العناصر ، فالبطل فيها مكون من : الهزيمة - الاغتراب - الإعداد - العودة.

ونجد هذه الصيغة في السيرة الهلالية خاصة ، وهي الحلقة الأخيرة من حلقات التغريبة والمعروفة بـ"ديوان الأيتام" فالسيرة الهلالية جزءان ، الجزء الأول : يبدأ بزواج رزق الهلالي من خضرة الشريفة ، والد أبي زيد ووالدته ، ثم ينتهي باحتلال بني هلال لتونس وبلوغ رجالهم بقيادة أبي زيد أسمى درجات البطولة.

أما الجزء الثاني من السيرة فيبدأ باضمحلال مكانة بني هلال وهزيمتهم ، ثم انكسار أبي زيد ، وإصابته بالعمى ، أو موته في بعض الروايات ، ثم هلاك فرسان بني هلال وأبطالها المغاوير ، ولم يبق لبني هلال سوى عدد من الأطفال الأيتام ، وامرأة حديدية تسمى الجازية ، هذه المرأة تهرب بالأطفال ، وتذهب إلى بلاد بعيدة تسمى بلاد الكوع.

وهناك تقوم الجازية بإعداد الأطفال إعداداً نفسياً وحربياً ، حتى تبلغ بهم مبلغ الأبطال ،، ثم تعود بهم مرة أخرى إلى تونس ، وتعيد مجد بني هلال فيها إلى سابق مكانته[1].

وهكذا نرى الصيغة الثانية التي يمكن أن نطلق عليها "صيغة الأيتام" تتكون من أربع وحدات فحسب ، وهي : الهزيمة - الاغتراب - الإعداد - العودة.

وتمثل الهزيمة مرحلة الميلاد بالنسبة للأيتام ، أما الإعداد فيوازي عنصر الصراع في الصيغة السابقة ، وأما عنصر العودة فيوازي عنصر الاعتراف.

وتختلف هذه الصيغة عن سابقتها في أنها أكثر واقعية ، إذ لا تتخللها صفات خارقة ، ولا تدخلات غيبية كثيرة ، كما أنها تفترق عنها في أنها تدور حول عدد كبير من الأبطال ، وليس حول بطل واحد ، فهي تصور بطولة جماعة لا بطولة شخص واحد.

البطل بين الملحمة الرواية

البطل في الفن الروائي ليس صيغة بل هو إنسان ، أو صورة إنسان ، يعيش في الحياة ، يأكل وينام ويحب ويؤثر ويتأثر ويتطور ويخضع لظرف داخلية وخارجية تربط حركته بالظروف المحيطة به والغرائز الكامنة فيه والمخزون اللاشعوري في نفسه بروابط سببية مادية ، وهذا ما يعرف بالشخصية الواقعية.

هذه الواقعية شرط جوهري من شروط الجنس الروائي ، بل هي أحد قوانينه الأساسية ، فالرواية تنظر إلى الإنسان من أسفل باعتباره كائناً له غرائزه ونواقصه ، وليس في وسعه أن يأتي بالمعجزات ، ولا أن يتصل بقوى خارقة تعينه على أن يكون بطلاً ، هو إنسان مغلوب على أمره يتصرف في حدود الإمكانات المتاحة له ، من ثم كان الإنسان في الرواية محكوماً بغرائزه وعالمه الذي يعيش فيه ، أما في الملحمة فهو مجرد عنصر مثير في صيغة بطولية تنبع من الاعتقاد في قدرة الإنسان على تغيير الحياة.

---

[1] تغريبة بني هلال : مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني بالقاهر من ص٥١٦ حتى ص٦٣٢.

ولذلك فإن كلا من الرواية والملحمة له قوانينه الخاصة به ، والتي تعبر عن انتماء كل منهما إلى عصر مختلف وفكر مختلف ، وإذا وجد البطل الملحمي مصوغاً بالقالب الملحمي في صلب الرواية فإنه سوف يعد عنصراً غير فني فيها ، بل هو نغمة نشاز تخل بواقعية الرواية ومرونتها.

ولكن لماذا يلجأ الروائيون إلى إدخال صيغ ملحمية جاهزة في رواياتهم ؟ وما حاجتهم إلى هذا البطل الملحمي في ذلك البناء الواقعي ؟

يرى الدكتور شكر عياد أن الظروف الاجتماعية التي تعمل على طغيان الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة هي السبب في ظهور الأعمال الملحمية[1] لكننا نستدرك على رأي الدكتور شكري عياد أن الفترة التي ظهرت فيها الروايات التي أدخلت في بنائها صيغة البطل الملحمي في الوطن العربي لم تكن فترات الشعور بالقدرة على تحقيق شيء ، بل كانت فترات إحباط وفقدان للنموذج البطولي وبخاصة في عهد الاستعمار.

ثم جاء النموذج البطولي على أيدي أدباء الحكومات الثورية ذا طابع دعائي يعمل على توجيه الرأي العام نحو الاعتقاد بأن قادة هذه الحكومات يملكون القدرة على تحقيق أعمال خارقة عن طريق الحرب والقتال ، ولا تصدق مقولة شكري عياد إلا على الروايات التي جاءت بعد انتصار سنة ١٩٧٣ ، وإذا استثنينا الروايات الدعائية فإنه يمكن القول بأن البطل الملحمي ظهر في الرواية الفنية في الأدب العربي عندما كان الناس يفتقدون هذا البطل في الواقع.

أيا ما كان الأمر فإن الروايات العربية التاريخية استعارت البطل الملحمي من السير الشعبية ، وأخذت منها هاتين الصيغتين في صناعة البطل ، وحاولت التوفيق

---

[1] شكري عياد (الدكتور) : تجارب في الأدب والنقد ، ط دار الكاتب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ ص٢٥٨.

بينهما وبين فن الرواية ذي الطابع الواقعي ، فنجحت أحياناً وضحت بالعناصر الواقعية في كثير من الأحيان في سبيل الحفاظ على الصيغة الملحمية.

نماذج الصيغ البطولية الملحمية في الرواية

عندما استخدمت الرواية المصرية البطل الملحمي لم تخرج عن الصيغتين اللتين جاءتا في السير الشعبية ، الصيغة الكبرى الشائعة في معظم السير الشعبية ذات الحلقات الخمسة ، والصيغة الصغرى التي أطلقنا عليها "صيغة الأيتام" ، وقد أوضحنا الفرق بين الصيغتين في السير الشعبية.

لكن الصيغ البطولية عندما تدخل في الرواية يَحدُث لها كثير من التعديل ، لأنها تتصارع مع بنية أخرى متنافرة معها ، وتحاول التعايش مع عناصر ليست من جنسها ، فهي تحاول أن تتلاءم أولاً مع العناصر التاريخية للشخصية الملحمية ، وتحاول ثانياً أن تنسجم مع الرؤية الواقعية للأشياء والناس.

ولا ينبغي أن يُنظر هنا إلى أسلوب السيرة الشعبية في تعاملها مع التاريخ ، على أنها نموذج يمكن أن يُحتذى في الرواية لأن السيرة الشعبية تضحّي تمامًا بالعناصر التاريخية في سبيل الحِفاظ على الصيغة الملحمية للبطولة.

فسيف بن ذي يزن وعنترة ، وبيبرس في السيرة الشعبية لا يتطابقون مع الشخصيات التاريخية التي تُسمى بأسمائهم ، ولا تقدم السير الشعبية التي تتناول أسماءهم صوراً ذاتية لهم ، بل تجعل منهم مجرد نماذج لصيغ بطولية ملحمية ، إرضاء للذوق الشعبي ، فعنترة في السيرة التي سميت باسمه ليس هو عنترة الإنسان ، وليس هو عنترة الشخصية التاريخية ، بل هو عنترة الذي يريده جمهور المستمعين.

وفيما يلي نموذجان يمثل أحدهما الصيغة الملحمية الأولى أي الصيغة الكبرى ذات الحلقات الخمس ، ويمثل ثانيهما الصيغة الثانية ، صيغة الأيتام ، عندما تأتي في الرواية.

أما النموذج الأول فهو "قطز" في رواية "وا إسلاماه" لعلي أحمد باكثير ، والنموذج الثاني "أحمس" في رواية "كفاح طيبة" لنجيب محفوظ.

أولاً : قطز

قطز شخصية تاريخية شهيرة ، يحكي عنه ابن كثير قائلاً : "كان رجلاً صالحاً كثير الصلاة في الجماعة ، ولا يتعاطى المسكر ، ولا شيئاً مما يتعاطاه الملوك"[1] ، وأنه حكم مصر سنة واحدة فقط (٦٥٧-٦٥٨هـ) ، وأنه كان شجاعاً بطلاً كثير الخير ، ناصحاً للإسلام وأهله ، وكان الناس يحبونه ويدعون له كثيراً[2] ، وكان أصله مملوكاً اشتراه المعز التركماني مملوك الملك الصالح الأيوبي ، لكنه ولى نفسه ملكاً بعد موت المعز وشجرة الدر ، وأقنع العلماء والوجهاء أنه لم يطلب الملك لنفسه إلا من أجل الدفاع عن المسلمين ضد التتار.

وقد وفى فيما قال ، فقد قاد الجيش المصري في موقعة عين جالوت إلى النصر وهزم التتار ، لكنه أثناء عودته من أرض المعركة تآمرت عليه جماعة من الجند فقتلته ، وكان ذلك بإيعاز من بيبرس الذي تولى الحكم بعده ، وكان قد ذاع صيت قطز بين الناس ، وعُرف بالتقوى والشجاعة ، حتى كثرت حوله الحكايات التي تصور بطولته وشجاعته في عين جالوت ، وتصور تأييد الله له واختياره لهذه المعركة ، حتى إن بعض الروايات التي يرويها ابن كثير تقول : بإنه كان يعرف منذ صباه أنه سوف يكون ملكاً على مصر ، وأنه سوف يهزم التتار ، لأنه رأى رسول الله صلى الله عليه وسلم في النوم عندما كان صبياً وأخبره بهذه النبوءة[3].

---

(1) أبو الفدا الحافظ ابن كثير : البداية والنهاية ، ط مكتبة المعارف ، بيروت ، سنة ١٩٩٧ ، ج١٣ ، ص٢٢٢.

(2) المرجع السابق نفسه : ص٢٢٥.

(3) المرجع السابق : ص٢٢٦.

هذا هو قطز كما يقدمه لنا أحد كتب التاريخ : مملوك صالح أصبح ملكاً ، ثم انتصر على التتار ، ثم قتله مملوك آخر ، وتولى الملك مكانه ، جرياً على سنة المماليك في تداول السلطة ، وهذه الصورة التي قدمها ابن كثير لقطز ليست صورة واقعية ، بل هي صورة مختزلة ، تهتم بجوانب عامة في سيرته ، وهي الجوانب المتعلقة بالحدث الكبير الذي أنجزه وهو الانتصار في عين جالوت ، ثم البحث عن المبررات التي أدت إلى هذا النصر ، وقد جعلها ابن كثير مبررات سلفية نصية فأسندها إلى رؤية صالحة غير موثوق من صحتها ، جرياً على عادة ابن كثير في إثبات الوقائع عن طريق البحث في التراث وذكر الروايات عن السلف ، كما أنه بررها بصلاح قطز وتقواه وعدم شربه للخمر مخالفاً غيره من الملوك الذين لم يحالفهم النصر.

لكن ابن كثير لم يتحدث عن المكونات الإنسانية الذاتية لقطز ، أو عن تربيته وبيئته وأثر هذه التربية وهذه البيئة فيه ، كما أنه لم يتحدث عنه بوصفه إنساناً له نقائصه وحسناته ، بمجمل القول أنه لم يرسم لقطز صورة ذاتية لا تنطبق على سواه ، بل رسم له صور نموذجية لبطل من أبطال المماليك ، إذا جعلت هذه الصورة لغيره صلحت ، و لم يتغير فيها شيء.

أخذ علي أحمد باكثير هذه الشخصية وحاول أن يرسم لها صورة واقعية ، جرياً على سنة الفن الروائي الذي اتخذه إطاراً ومنهاجاً لعمله ، لكنه لم يوفق توفيقاً كاملاً في رسم هذه الصورة الواقعية لها ، والسبب في ذلك أنه لم يشأ أن يصور قطز الإنسان ، بل أراد أن يشيد تمثالاً للبطولة الإسلامية تحت مسمى قطز ، فلم يكن أمامه سوى اللجوء إلى الصيغة الجاهزة للبطولة ، وهي صيغة البطل الملحمي ، فاتخذها وحاول صبغها بصبغة واقعية.

ومن ثم كانت هناك ثلاثة قوالب تتنازع شخصية قطز في رواية وا إسلاماه : القالب التاريخي ، والقالب الواقعي ، والقالب الملحمي ، ولكن الغلبة كانت للقالب الملحمي ، فقد جعل باكثير بطله مسبوكاً في خمسة حلقات متوالية ، هي : النبوءة ،

ثم الميلاد ، ثم الاغتراب ، ثم الصراع ، ثم الاعتراف ، وهو القالب نفسه الذي صور به القاص الشعبي عنتره وأبا زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن ، لكن استخدامه لكل حلقة من حلقات هذا القالب تأثرت كثيراً بالجنس الروائي الواقعي ، وبالحقيقة التاريخية ، مما جعل الأحداث التي يوردها ذات طابع واقعي ، يختلف كثيراً عن الأحداث في السير الشعبية ، وجعله أيضاً يخفف من المبالغة في الوصف ، ويقلل من التهويل وذكر الغرائب ولا يعوّل كثيراً على دور الصدفة في بناء صورة البطل أو التحكم في مصيره ، يظهر ذلك في كل حلقة في هذه الحلقات الخمسة كما يلي :

١- النبوءة :

يروي باكثير في مطلع روايته أن منجما للسلطان جلال الدين بن خوارزم شاه ملك الدولة الخوارزمية قال له قُبيل الغزو التتري لبلاد الإسلام : "إنك يا مولاي ستَهْزِم التتار ويهزمونك ، وسيولد في أهل بيتك غلام يكون ملكاً عظيماً على بلاد عظيمة ، ويَهْزِمُ التتارَ هزيمةً ساحقة"[1]. وبعد بضعة أيام تلد زوجة جلال الدين بنتاً تسمى جهاد وتلد أخته جِهان خاتون ولداً هو قُطز ، البطل المنتظر.

ويجعل باكثير تحقق هذه النبوة هو الغاية التي تتدفق نحوها كلُّ السيرة الحياتية للبطل ، بل الأساس الذي تُشيَّد عليه الصيغة البطولية الملحمية في الرواية.

ولما كانت قضية العرافة أو التنبؤ الكهنوتي بالمستقبل غير مقبولة من الناحية الواقعية أو التاريخية ، بل تتعارض مع المضمون الذي اشتملته الرواية ، وهو المضمون الديني الرافض للعرافة والتنجيم ، فإن الكاتب حاول بقدر طاقته أن يوفق بين النبوءة بوصفها أهم عنصر من عناصر الصيغة الملحمية التي لم يشأ أن يتخلى عنها ، وبين الرؤية الواقعية والمضمون الإسلامي ، وارتكز جهده في اتجاهين :

---

[1] علي أحمد باكثير : وا إسلاماه ، ط دار مصر للطباعة ، د.ت ، ص١٠.

الأول : أنه ناقش قضية التنجيم والتنبؤ بالغيب مناقشة موضوعية ، عن طريق الحوار الذي يديره بين جلال الدين وبين الأمير ممدود ، ابن عمه وزوج أخته ووالد قطز ففي الوقت الذي كان فيه جلال الدين يؤمن بالنبوءة كان ممدود يرى أن المنجم لابد أن يكون قد ألم بحمّل زوجة السلطان وقرب وضعها ، ولا يعز عليه بعد ذلك أن يتنبأ بأنها ستلد ذكراً ، فإذا وَلَدت أنثى فلا بأس عليه من ذلك ، فإنه لم يقل يولد للسلطان ، وإنما قال يولد في أهل بيته[1] ، وكان يقول لجلال الدين : "إن المنجم أحقر من أن يعرف الغيب يا مولاي"[2] لكن جلال الدين كان في قرارة نفسه يؤمن بالنبوءة ، ولذلك ساوره الغيظ وهمّ بأن يصيب الغلام المولود قطز بسوء.

هكذا يخرج باكثير قضية النبوءة التي ذكرها مخرج الأمر الذي تختلف فيه وجهات النظر ، لكن الأحداث نفسها بعد ذلك تؤيد وجهة نظر جلال الدين -رغم أنها خرافية- أما ممدود فلم يكن كاذباً ، فالنبوءة قد تكذب وقد تصدق ، لكن باكثير جعلها تصادف الصدق هذه المرة ، وفاء للقالب الملحمي للبطولة فحسب.

الثاني : أن باكثير أحس بأن التبرير الذي قدمه ليجعل النبوءة واقعية ومقبولة لدى الذوق الإسلامي ليس كافياً ، فعمد إلى تلقط الروايات التاريخية للإشاعات ، فقد أشيع بين الناس أن قطز إنما انتصر على التتار ببشارة رسول الله صلى الله عليه وسلم له في النوم ، وروى ابن كثير في تاريخه هذه الشائعة[3] فأخذها باكثير وجعلها مصدر تعضيد للنبوءة التي قال بها العراف.

وعلى الرغم من كل هذه التبريرات فإن النبوءة ليست واقعية ولا تاريخية ، نعم قد يحدث أن يأتي عراف فيتنبأ إلى أحد الملوك ثم تصدق نبوءته ، لكن ربط الأحداث بروابط سببية بعيدة عن النبوءة هو الذي يجعل الحدث واقعياً أو غير واقعي ، وقد حاول باكثير ذلك ، لكنه وُفق حيناً ولم يوفق في أحيان كثيرة.

---

(1) المرجع السابق : ص١١.

(2) المرجع السابق : ص١٣؟

(3) أبو الفدا ابن كثير : البداية والنهاية ص١٣ ، ص٢٢٦.

٢- الـــولادة :

لماذا جعل باكثير بطله من بيت الملك ؟ و لم يكن هناك أي سند تاريخي يؤيــد ذلك . ولماذا جعل أباه يستشهد على أيدي التتار بعد ميلاده بوقت قليل ؟ ثم يجعل أمــه تستشهد غرقاً في النهر بسبب خوف جلال الدين من التتار أيضاً ؟ ولماذا يوصف قطــز بكل هذه الصفات الجسدية والنفسية لأبطال الملاحم ؟ إن الذي دفع باكثير إلى ذلــك هو الوفاء للصيغة الملحمية لولادة البطل.

فجميع الأبطال في السير الشعبية تقريباً من أبناء الملوك والأشراف أو من سلالة الصالحين من الناس ، والبطل في السير الشعبية يولد في ظروف مضطربة حرجة ، يولــد جميلاً محبوباً ويشب شجاعاً قوياً ذكياً متوقد الذهن ، عزيز النفس عطوفاً رحيماً شــهماً ويتحلى بكل صفة جميلة ، غير أن عليه مسحة من الجدية والحزن أو تتهدده المخاطر.

لقد وفق باكثير أيما توفيق في ربطة بين الهموم الخاصة بأسرة البطل وبين الهمــوم العامة التي هي موضوع النبوءة ، فقد جعل هزيمة الأسرة الخوارزمية وتشــتتها مرتبطــا بهزيمة الإسلام وضعفه ، وربط بين الثأر الذي يريد البطل أن يأخذه لوالده والثأر الــذي يريد أن يأخذه لدينه ، وبين غَرَق والدته على يدي جــلال الديــن ، وغــرق الأمــة الإسلامية على يديه أيضاً.

ومن ثم فإن ولادة البطل رغم أنها ولادة ملحمية غير واقعية فإنها تحتوي علــى عناصر كثيرة واقعية ، كالدافع والهموم التي نبتت في عقل البطل ، نتيجــة للأحــداث الخاصة والعامة التي مرت به وبأسرته ، فالغيظ الذي يختزنه البطل في صدره ضد التتــار غيظ واقعي ، ولدته الظروف الإنسانية التي مر بها البطل في حياته الخاصة.

٣- الاغتـــراب :

ويمثل الاغتراب أكبر جزء من أجزاء الرواية وأكثره تشويقاً وتأثيراً ، والاغتراب عنصــر جوهري في الصيغة الملحمية للبطولة ، فليس هناك بطل ملحمي في الســير الشــعبية لم تصبه آفة الاغتراب ، سواء أكان هذا الاغتراب اغتراباً نفسياً أم كان اغتراباً جســدياً ، والاغتراب في سيرة الأمير قطز واقعة تاريخية ، وقد عالجه باكثير معالجة واقعية ورمزية.

فالرواية ليست إلا حكاية الاغتراب الذي أصاب البطل المكبل بالقيود ، وعنوانها صرخة استغاثة من باكثير نفسه ، لكنه لم يجعلها وا معتصماه مستنجدًا بشخص مثلما فعلت المرأة في عهد المعتصم ، بل جعلها "وا إسلاماه" وحدد محور الاغتراب في الرواية بالاغتراب عن الجهاد الاسم والرمز ، فعندما التقى البطل بحبيبته "جهاد" تنزلت عليه سحائب البطولة ، وعندما اغترب عنها أصابه الوهن والضعف ، وهذا هو المضمون الذي حمله باكثير لعنصر الاغتراب.

وليس هذا فحسب ، بل جعل بطله يعاني في غربته من عدة درجات من الاغتراب ، هي الغربة عن الأهل ، وعن الوطن ، وعن الحبيبة ، وعن الحرية ، كما أنه جعله يطوف في غربته في رحلة شاقة بدأت من مدينة "غزنة" في بلاد ما وراء النهر ، وانتهت بالقاهرة ، مروراً بكل أرجاء المشرق الإسلامي ، إشارة إلى أن الغربة لم تكن موجودة في بلد واحد من بلاد المسلمين ، وهكذا نرى أن الأجزاء الخاصة بالاغتراب في الرواية هي أعظم ما في الرواية ، فقد التقت فيها العناصر الملحمية والتاريخية والواقعية والرمزية بل هي الرواية نفسها.

٤- الصراع :

في كل خطوة يخطوها البطل الملحمي منذ ميلاده تتهدده المخاطر ، لكنه يخرج في كل مرة سالماً ، والقارئ على ثقة تامة بأنه سوف ينجو منها لا محالة ، وذلك بسبب الاطمئنان إلى تحقق النبوة التي جاءت قبل ميلاده ، فكانت بمثابة القدر الذي لا فكاك له منه.

ولم يخرج قطز في رواية وا إسلاماه عن هذا الإطار الذي رسمته الصيغة البطولية الملحمية ، فعندما وُلِد كان التهديد الواقع عليه نابعاً من الملك جلال الدين ، خاله الذي اعتقد في أن هذا الغلام سوف يرث ملكه ، فساورته الشكوك ، وحدّث نفسه بالفتك به ، ثم عملت الظروف عملها في أن يكون هذا الخال راعياً له ومربياً.

وبعدما شب الغلام كان التهديد نابعاً من نزواته الذاتية ، ومن حبه المبكر للمغامرة شأن جميع الأبطال الملحميين ، لكنه في كل مرة كان يُوقع فيها نفسه في ورطة كان يجد المساعد بجواره وهو الشيخ سلامة الهندي ، وعندما كبر كان التهديد الذي يُخشَى عليه منه الأعداء الخارجيون أعداء الإسلام والأعداء الداخليون ، من الأمراء الخونة في بلاد الشام ، لكنه في كل مرة يوقعونه فيها في ورطة كان يخلصه منها مساعده الذي حل محل الشيخ سلامة الهندي وهو الإمام العز بن عبد السلام.

وهكذا نجد قطز في صراع مستمر ضد ثلاث قوى تهدده بالخطر ، الأولى:القوة الكبرى المدمرة/والمتمثلة في التتار ، والثانية:القوة الداخلية المتمثلة في الأمراء الطامعين في تحقيق مكاسب شخصية ، والثالثة:النوازع الذاتية/مثل التهور وحب المغامرة.

وفي كل مرة يُحْدِق فيها الخطر بشخصه كان يخلصه منها واحد من ثلاثة :

الأول : المساعد/ كالشيخ سلامة الهندي أو الشيخ غانم المقدسي أو الحاج على الفراش أو الشيخ ابن عبد السلام.

الثاني : المصادفة.

الثالث : العناية الإلهية التي تهيئ له أسباب النجاة.

٥- الاعتراف :

يتم الاعتراف بقطز بطلاً عندما يلتقي "بجهاد" البطلة في القاهرة ، وعندما يعتلي عرش مصر ويتولى قيادة الجيوش الزاحفة لصد هجمات التتار في الشام ويعلن الجهاد ثم ينتصر على التتار ، لكن هذا الاعتراف يبدأ منذ أن تحققت أجزاء من النبوءة وهو بأرض الشام ، قبل سفره إلى مصر ، وبالتحديد عندما التقى بالعز بن عبد السلام وبعدما كشف عن نسبه الملكي.

والكاتب في آخر الرواية يورد حقيقة تاريخية كان في وسعه أن يهملها ، وهي اغتيال قطز على يد أقرب المقربين إليه ، فهذه الحادثة لا تتوافق مع الصيغة الملحمية ،

و لم يمهد لها الكاتب التمهيد الواقعي المقبول ، بل الذي دفعه إلى الحرص عليها هو وفاؤه للعامل التاريخي ، فهذا الاغتيال اعتراف ضمني بعجز البطل في جانب مهم من جوانب البطولة.

لكن باكثير استخدم هذا الحدث التاريخي استخداماً دلالياً يعبر به عن الأزمة التي تحيق بالإسلام ، تلك الأزمة التي لم يحلّ قطز إلا جزءًا صغيراً منها ، وهو تأمين البلاد الإسلامية ضد عدو واحد هو التتار ، وظل تأمين الإسلام من ناحية النفوس المريضة الخائنة من أبنائه ينتظر بطلا أشد مراساً من قطز ، ولعل هذا المعنى هو الذي قصده باكثير من عنوان الرواية ، وقصده أيضاً من عبارة العز بن عبد السلام التي أنهى بها الكاتب روايته ، والتي يقول فيها عن قطز : "لو عاش طويلاً لجدد شباب الإسلام"[1].

ثانياً : أحمس

أحمس بطل مصري قديم ، قاد الجيوش المصرية إلى النصر على الهكسوس حوالي سنة ١٥٧٥ ق.م ، وحكم مصر شمالها وجنوبها ، ولبس التاج المزدوج بعد حكم الهكسوس الطويل لمصر.

والأصل التاريخي الذي استقى منه نجيب محفوظ معلوماته عن أحمس واستقى منه كل من تحدث عن هذه الفترة أيضا نصوص مسطرة في بعض البرديات المصرية وعلى جدران المقابر ، كتب جزءا منها جندي مصري عاش أيام أحمس اسمه أحمس بن أبانا.

يقول الجزء الأول من هذه البرديات : "وعندئذ حلت بمصر محنة رهيبة ، ولم يكن هناك حاكم يحكمها كملك في ذلك الوقت ، وكان سكننرع حاكما على طيبة ، بينما كان الرئيس أبو فيس وكانت كل الأرض تدفع له الجزية إلهًا في الأرض كلها

---

[1] علي أحمد باكثير : وا إسلاماه ، ص٢١٧.

سوى ست ، وقام ببناء معبد جميل أبدى بجوار الملك أبو فيس ، وكان يقوم كل صباح ليقدم الأضاحي لست"[1].

ثم تتحدث البردية عن عزم أبو فيس على غزو طيبة ، فلفق إتهاماً ضد حاكمها المصري سكننرع ، زاعماً أن صياح عجل البحر في البحيرة المقدسة في طيبة يمنعه من النوم[2] ، أما الأجزاء الأخرى من البرديات فتحدث عن بطولات قام بها أكثر من رجل يسمى أحمس ، فهناك أحمس الذي خلف سكننرع وهزم طلائع الهكسوس في طيبة ، وهناك أحمس بن أبانا الذي يزعم في بعض مسطراته أنه هو الذي قبض على رئيس الأعداء[3]. كما أن هناك علامات وشواهد في المقابر المصرية ، في الدير البحري ، تدل على أن سكننرع مات قتيلاً على أيدي الهكسوس[4].

أخذ نجيب محفوظ هذا الأصل التاريخي وصنع منه ملحمة بطولية تدور حول عدد من الأبطال المصريين وعلى رأسهم أحمس الملك المنتصر على الهكسوس ، والصيغة الملحمية التي استخدمها في بناء البطولة في كفاح طيبة هي بعينها صيغة "الأيتام" في تغريبة بني هلال والتي تحدثنا عنها آنفاً ، وهذه الصيغة جد مناسبة للموضوع الذي طرقه نجيب محفوظ وللهدف الذي سعى إلى تحقيقه ، لعدة أسباب منها :

أولاً : أن هذه الصيغة تتيح الفرصة لإظهار عدد كبير من الأبطال ، وليس لتشييد ذات بطولية واحدة ، فأيتام بني هلال كلهم أبطال ، والجيش المصري كله أبطال في ذلك الوقت ، لكن أحمس هو الذي يقوده إلى النصر.

---

(1) سير ألن جاردنر : مصر الفراعنة ، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم ، وعبد المنعم أبو بكر ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٧ ، ص١٨٥-١٨٦.

(2) المرجع السابق : ص١٩٢.

(3) المرجع السابق : ص١٨٦.

(4) المرجع السابق : ص ١٩٤.

ثانياً : أن هذه الصيغة تمثل مرحلة متقدمة راقية من مراحل السيرة ، مرحلة يرتبط فيها الأبطال بالأرض ، بالمكان أو الوطن ، فأيتام بني هلال يعودون إلى تونس لأنها أصبحت وطناً لهم ، وأبطال مصر يعودون إليها من بلاد النوبة لأنها وطنهم ، وليس من أجل الانتقام من الهكسوس بوصفهم بشرًا ، والدليل على ذلك أن أحمس نفسه قد أحب ابنة ملك الهكسوس.

تناول نجيب محفوظ سيرة أحمس ورفاقه حسب الصيغة البطولية التي استخدمها القاص الشعبي في ديوان الأيتام ، واتبع الخطوات الأربع نفسها ، حتى إننا لنجد بين السيرتين أشكالاً متنوعة ن التشابه التي يظهر بعضها في التقابل التالي بينهما :

	أ- في ديوان الأيتام	ب- في كفاح طيبة
الهزيمة	هزيمة بني هلال واستيلاء الأمير دياب على البلاد واستسلام أكابر بني دريد وعامر وزحلان.	مقتل سكننرع وهزيمة الجيش المصري أمام جيوش الهكسوس ، ثم احتلال الهكسوس لطيبة ولسائر الأراضي المصرية.
الاغتراب	هروب الجازية من بلاد الغرب ومعها الأطفال والنساء من بني هلال ، بالإضافة إلى ثلاثون ألفاً من دريد والزحلان إلى بلاد الكوع.	هروب الأسرة المصرية الحاكمة إلى بلاد النوبة ، وقيام الملكة الأم توتشيري بجمع شمل الأسرة الحاكمة وتهيئة أحمس للبطولة بعد تثبيت أقدام الأسرة المصرية في بلاد النوبة.
الإعداد	استقرار الجازية بالأيتام في بلاد الكوع ، ثم استيلاؤهم عليها من حاكمها اليهودي وإعداد الأيتام للمعركة الفاصلة.	حكمة الملكة الأم ، ثم إعداد الجيش المصري بالرجال والمال والعتاد والتدريب. عن طريق استقدام الأطفال والشباب من الريف المصري
العودة	العودة بالجيش والأبطال ثم النصر الذي يتخلله تحولات بطولية رائعة.	العودة بالجيش إلى أراضي مصر ، ثم منازلة الهكسوس وهزيمتهم ، وتتويج البطل المنتصر أحمس ملكاً على مصر

ولم يجد نجيب محفوظ صعوبة في التوفيق بين الصيغة التاريخية للبطولة كما وردت في الكتابات التاريخية المصرية القديمة وبين الصيغة الملحمية المذكورة ، فهما شبه متطابقين لكن الصراع الحقيقي الذي يدور في الرواية هو ذلك الصراع الذي يدور بين الصيغة الملحمية للبطولة والمنهج الروائي الواقعي.

وقد ضحى نجيب محفوظ بكثير من العناصر الواقعية في سبيل الاحتفاظ بالصيغة الملحمية ، رغم حرصه الشديد على الواقعية ونجاحه الباهر أحياناً في ذكر التفاصيل الواقعية الدقيقة لحياة الأبطال ودوافعهم النفسية والتربوية ، ومن أمثلة ذلك ، حرصه على أن يكون الأبطال الذين تولوا تحرير مصر من الأسرة الحاكمة ، ومن سلالة الملوك خاصة.

وكان يمكنه أن يجعل البطولة ذات صلة بأبناء الشعب ، وفي سبيل هذا الوفاء للصيغة الملحمية في السير الشعبية والتي تحرص على اتصال البطولة بالأسرة الحاكمة أو الشريفة ، ضحى بحقيقة تاريخية وهي أن توتشيري المرأة الحديدية التي قامت بدور الجازية في صناعة الأبطال المصريين في المنفى إنما كانت من عامة الشعب ولم تكن من سلالة الملوك.

لقد اتخذ نجيب محفوظ من عامة الشعب المصري مجرد أدوات في يد أبطال الأسرة الحاكمة تلك الأسرة التي حققت النصر والبطولة لمصر ، ومن ذلك أيضاً أنه حرص على أن يكون بطله "أحمس" موصوفاً بالصفات النمطية نفسها للأبطال الملحميين من قوة جبارة غير واقعية وقدرة قتالية تفوق القدرة التي توجد عند عامة الناس ، ومن حب طائش للمغامرة ، وسلوكيات خرقاء توقع البطل في مآزق هو في غنى عنها ، لكنها الحماسة الزائدة في أخلاقيات الأبطال الملحميين عامة ، ورغم ذلك فإننا لا نستطيع إنكار كثير من الجوانب الواقعية التي تتبدى في التفاصيل الواقعية التي تحيط بحياة البطل وبحياة خصومه.

ومن النماذج الملحمية أيضاً استخدامه للمبارزات البطولية الفردية التي يخوضها البطل بطريقة مثيرة ، والتي يبالغ فيها الراوي في وصف قوة الخصم وجبروته ، ثم يصور التلاحم القتالي على أنه في غير صالح البطل ، ويدور الصراع ويميل فعلاً إلى نتيجة مأسوية بالنسبة له ، لكن في اللحظة الأخيرة تحدث المعجزة وينجو البطل.

الخاتمة :

وبعد فيمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها البحث فيما يلي :

١-إن تصوير البطولة في الملاحم والسير الشعبية قد اتخذ شكل الصيغ الجاهزة ، التي تشبه الصيغ الصرفية والصيغ النحوية والصيغ البلاغية.

٢-إن هناك صيغتين اثنتين للبطل الملحمي في السير الشعبية العربية ، إحداهما كبرى خماسية الحلقات ، وثانيتهما صغرى رباعية الحلقات.

٣-أن الرواية التاريخية العربية في مصر قد أفادت من هاتين الصيغتين ، ويمكن التمثيل لإفادتها من الصيغة الأولى في رواية وا إسلاماه لعلي أحمد باكثير ، وأما الصيغة الثانية ، فتبدو في رواية كفاح طيبة لنجيب محفوظ.

٤-أن الصيغة الملحمية بطبيعتها صيغة غير واقعية من ثم فإن وجودها في الرواية يؤدي إلى نوع من الصراع مع الأسس الروائية ، وكثيراً ما تنتصر الصيغة الملحمية على المبادئ الواقعية في الروايات التي جاءت فيها.

٥-أن البحث عن الهياكل التركيبية والدلالية في النصوص الروائية أو الملحمية لا يحجب أو يحول دون البحث عن أساليبها الخاصة وطرق تنفيذها التي تختلف بين راو وآخر.

المصادر والمراجع :

١-أحمد إبراهيم الهواري ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ، ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٦م.

٢-احمد شمس الدين الحجاجي ، مولد البطل في السيرة الشعبية ، ط دار الهلال بالقاهرة ، كتاب الهلال رقم ٤٨٤ ، إبريل سنة ١٩٩١.

٣-أبو الفدا إسماعيل بن كثير ، البداية والنهاية ، ط مكتبة المعارف ، بيروت ، سنة ١٩٧٧.

٤-فؤاد زكريا ، أفلاطون ، الجمهورية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨٥.

٥-سير ألن جارنر ، مصر الفراعنة ، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم وعبد المنعم أبو بكر ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨٧.

٦-تغريبة بني هلال ، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني ، بالقاهرة ، د.ت.

٧-تودروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الشعرية ، دار توبقال ، المغرب ، سنة ١٩٩٠.

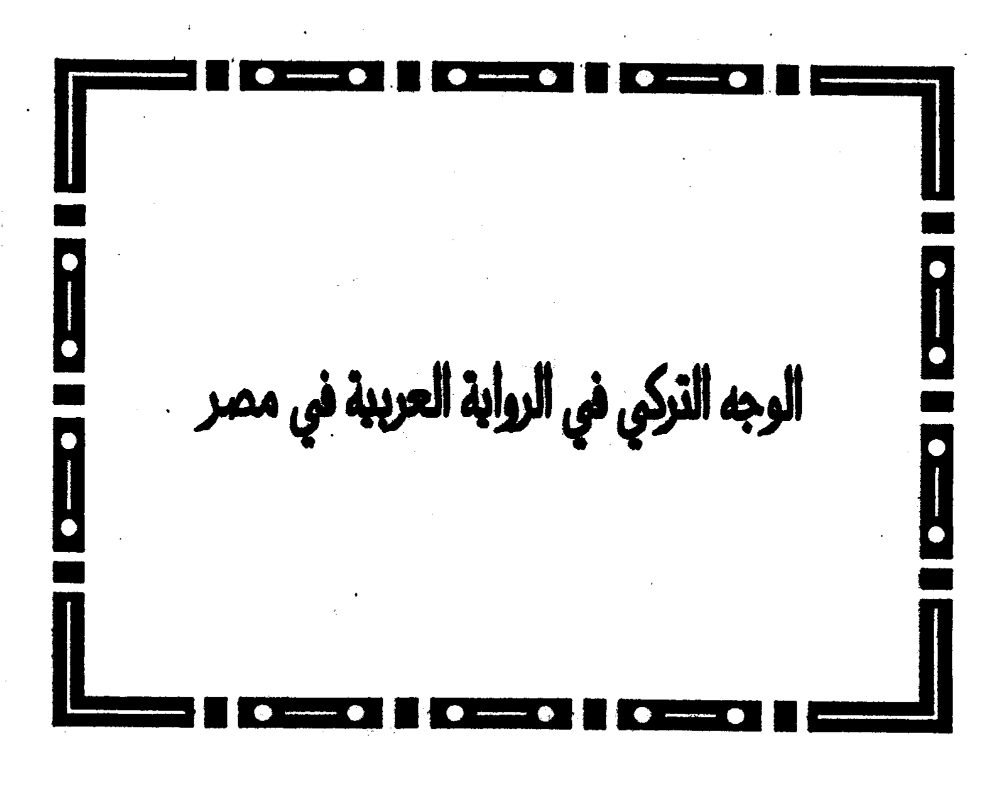
٨-شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد ، د دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، سنة ١٩٦٧.

٩-شكري عياد ، البطل في الأدب والأساطير ، ط دار المعرفة سنة ١٩٧٢م.

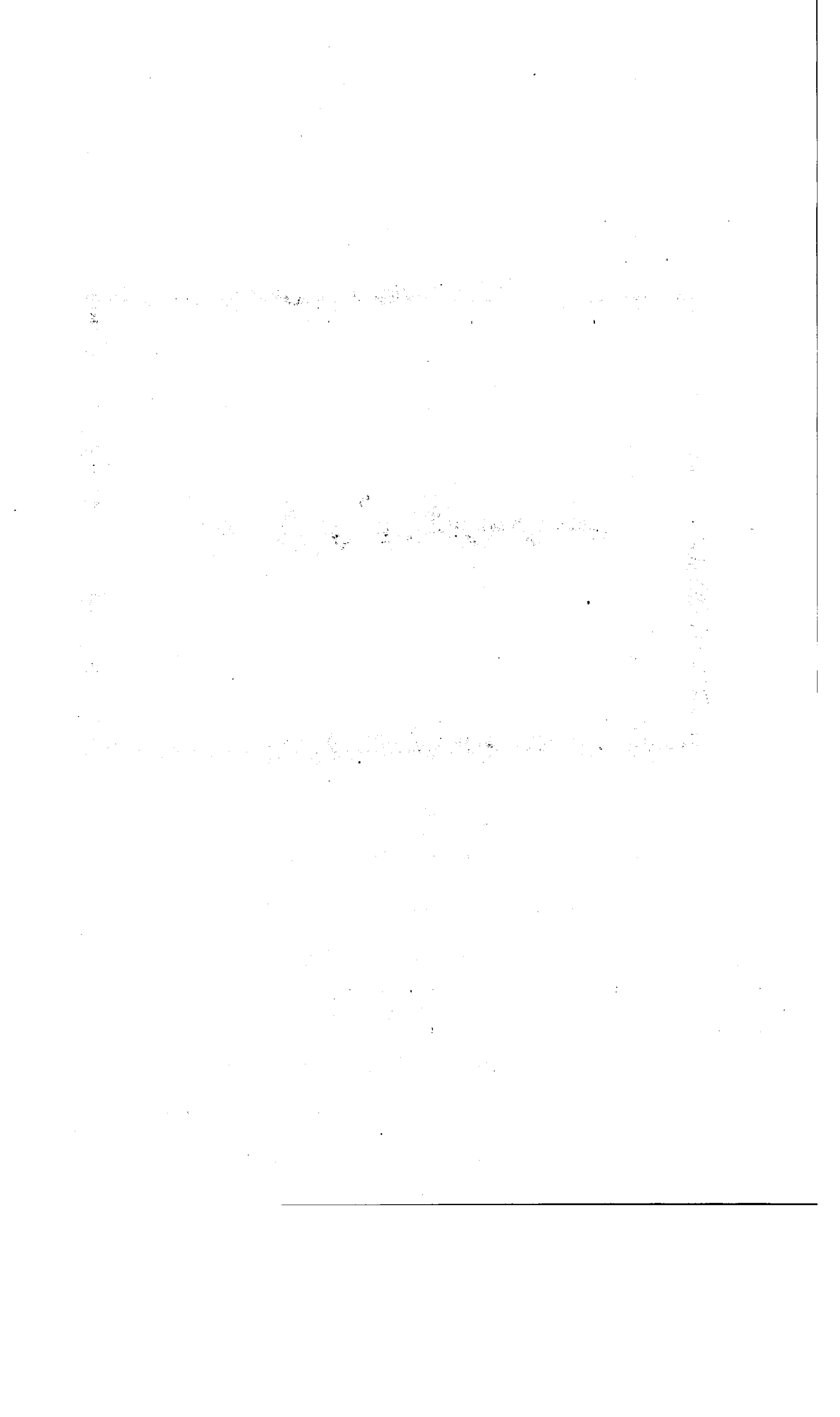
١٠-طه وادي ، دراسات في نقد الرواية ، دار المعارف ، ط الثالثة ، القاهرة ١٩٩٤.

١١-على أحمد باكثير ، وا إسلاماه ، ط دار مصر للطباعة ، د.ت.

١٢-محمود أمين العالم ، ثلاثية الرفض والهزيمة ، ط دار المستقبل العربي ، القاهرة ، سنة ١٩٨٥.



الوجه التركي في الرواية العربية في مصر



الوجه التركي في الرواية العربية في مصر[1]

دراسة في (حديث عيسى بن هشام) و(الانقلاب العثماني) و(عودة الروح)

المقدمة :

تشهد العلاقات التركية العربية الآن لوناً من ألوان التقارب -لا أقول التقارب السياسي ، فهذا شأن آخر- وإنما أقصد التقارب النفسي ، عن طريق مراجعة الذات وتصفية الحسابات القديمة ، وتقويم كل فريق لما يدخره للفريق الآخر ، وتعد هذه المراجعة الخطوة الأولى في سبيل إعادة التفاهم بين الشعبين الشقيقين ، وإزالة العقبات النفسية والثقافية.

وأولى الخطوات الإيجابية التي يمكن أن تبذل في سبيل هذه المراجعة هي اكتشاف الصورة التي يرسمها كل شعب في أذهان أبنائه للشعب الآخر ، ثم تحديد ملامح هذه الصورة ، وإخراجها من باطن اللاوعي إلى حيز الوعي ، والتعرف على الظروف التي عملت على رسمها ، فإن كانت هذه الصورة حسنة عمل على نفض ما يرين عليها من غبار ، حتى تكون الأساس في إقامة علاقات المودة ، وإن كانت صورة قميئة بحث عن مواطن العوار فيها ، فاحتث أسبابها ، وإن كانت صورة مدسوسة مزيفة كشف عن زيفها.

ولما كان الأدب -وبخاصة الرواية- هو المرآة التي تعكس ما يرتسم في ضمائر الشعوب من صور وعواطف واتجاهات ، فإن البدء به في هذا المجال الذي نخوض فيه ضرورة ، وكما أن الأدب مرآة ترسم ملامح الصورة ، فإن النقد عين نافذة تكشف الفرق بين المرآة المستوية المجلوة والمرآة الصدئة أو المكسورة التي تغير ملامح الصورة ، ويظهر الفارق بينهما وبين المرآة التي كسرت عمداً لتشوه ملامح الصورة.

---

[1] نشرت في صحيفة دار العلوم ، السنة الرابعة ، العدد الأول ، يوليه سنة ١٩٩٦م.

وتعد الروايات الثلاث التي اختيرت لتكون مادة للبحث من أكثر الروايات العربية تجسيماً لصورة الإنسان التركي في مظاهره المتعددة ، وتعبر عن مرحلة المعاناة التي تمخضت عن إجهاض الخلافة الإسلامية ، وتمثل هذه الروايات أيضاً الاتجاهات الثلاثة التي كانت سائدة -وما تزال- في الساحة الثقافية العربية.

وكان التركيز في هذه المادة البحثية على الصورة الفنية أو غير الفنية التي رسمتها هذه الروايات الثلاث للوجه التركي -باعتباره نموذجاً- وعلى التقنيات التي استخدمت في تلوين هذه الصورة.

ومن ثم كان المنهج الوصفي التحليلي هو المنهج الملائم لمثل هذه الدراسة ، لأن الهدف من الدراسة يكمن في الكشف عن الملامح والأساليب فحسب ، إيماناً من الباحث بأن تعرية الحقائق هي أنجح وسيلة للدعوة لها.

وقد ساعد استخدام هذا المنهج على إبراز كثير من الخبايا التي تكمن تحت كل خط من خطوط الصورة ، كما ساعد على رصد الملامح التقنية لهذه المرحلة المبكرة من تاريخ الرواية العربية ، فقد كشف النقاب عن الدور الذي لعبته الرواية في صناعة هذه الصورة الملفقة صناعة مقصودة ، تحت دعوى (الإصلاح) أو دعوى (التنوير)بوسائل دعائية أو وعظية.

وهي الصورة التي عملت الرؤى المستوردة في دراسة التاريخ وتدريسه على تعميقها ، حتى استقرت في الأذهان ، وأصبحت من المسلّمات التراثية التي أحاطها الزمان بالقداسة ، وأصبحت هي الصورة المعتمدة.

الوجه التركي بين الأمس واليوم

منذ الفتوحات الإسلامية الأولى حتى مطلع العصر الحديث وصورة العربي في أعين الترك صورة مشرقة جليلة محاطة بالإكبار والتقديس ، بوصف العرب حملة الرسالة الإلهية وأهل التشريع ومنبع الإسلام ، وكانت صورة التركي في أذهان العرب صورة زاهية مشرقة ، بوصف الترك جنود الخلافة الأشداء وحراس الدولة الإسلامية الساهرين على ثغورها ، المتفانين في الدفاع عنها ، المحافظين على حدودها.

وقد برزت صورة هذا الوجه التركي المشْرق في الأعمال الأدبية العربية في وقت مبكر ، فقد كتب أبو عثمان الجاحظ (٢٥٥هـ) رسالة كاملة في خصائص الشخصية التركية ، أطلق عليها (مناقب الترك) وأوضح فيها الملامح الحقيقية التي ارتسمت في أذهان العرب للوجه التركي في ذلك الحين.

وهي رسالة تعمد إلى تشكيل لوحة فنية -جرياً على عادة الجاحظ في رسم اللوحات الفنية للأشخاص أو للشعوب- أكثر من كونها في مدح جنود الخلافة أو عملاً يتملق به الجاحظ أحوال الخليفة المعتصم بالله ، أو يريد به اكتساب رضى الفتح بن خاقان التركي الأصلي وزير الخليفة المتوكل والذي كتب الجاحظ هذه الرسالة له.

وصف الجاحظ الترك في هذه الرسالة بالخشونة ، والصراحة والصدق ، وعدم التصنّع أو النميمة أو الرياء ، ووصفهم بحب الغارة والقتال وبالشغف بالنهب وبالطموح الشديد ، وبقوة البنية والنشاط الدائم ، وبالحنين إلى الوطن.

يقول الجاحظ : "والأتراك قوم لا يعرفون الملَقَ ، ولا الخلاَبة ، ولا النفاق ، ولا السّعاية ، ولا التصنّع ، ولا النميمة ، ولا الرياء ، ولا البذخ على الأولياء ، ولا البغي على الخلطاء ، ولا يعرفون البدع ، ولا تفسدهم الأهواء ، ولا يستحلون الأموال على التأول ، وإنما كان عيبهم والذي يوحش منهم ، الحنين إلى الأوطان ، وحب التقلب في البلدان ، والصبابة بالغارات ، والشغف بالنهب ، وشدة الإلف للعادة"[1].

ويقول في موضع آخر : "أما التركي فلأن ينال الكفاف غصباً أحب إليه من أن ينال المُلْك عفواً ، ولم يتهن تركي بطعام إلا أن يكون صيداً أو مغنماً .. ولا يدع القليل حتى يصيب أكثر منه"[2].

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط مكتبة الخانجي بالقاهرة ، (د.ت) ج١ ص٦٢.

[2] المرجع السابق : ج١ ص٥٩.

ثم يقول : "وأصل بنيتهم إنما وضع على الحركة وليس للسكون فيها نصيب ، وفي قوى أنفسهم فضل على قوى أبدانهم"[1] ، ويرى الجاحظ أن في الترك جفوة وغلظة ، وأنهم لم يُخلقوا للفلاحة أو الهندسة كما خُلق الهنود واليونان ، ولا أصحاب تجارات أو بنيان ، بل خُلقوا للغزو والإغارة والصيد ، وطلب الغنائم وتدويخ البلدان حتى إنه يقول عنهم إنهم "أعراب العجم"[2].

وظلت هذه الصورة التي كشف الجاحظ القناع عنها قائمة في أذهان العرب ، بل ازدادت تأكيداً ورسوخاً بعد إقامة الإمبراطورية العثمانية ، لم تمس غزوات سليم الأول لدمشق ثم القاهرة هذه الصورة ، لأن هزيمة الجيش المصري في ذلك الحين لم تكن سوى هزيمة للمالك ، وعد العرب بعد ذلك كل انتصارات العثمانيين في أوروبا انتصاراً لهم ، فافتخروا بها في أشعارهم كما افتخر الترك ، ولم تتغير صورة التركي في أذهان العرب بشكل واضح إلا في العصر الحديث.

أصبحت صورة التركي اليوم في أذهان العرب مختلفة تماماً عن الصورة القديمة ، فالوجه التركي اليوم في أذهان العامة من العرب وجه غير حميد ، وجه تعلوه البثور والخدوش ، ويفسده التشويه وطمس المعالم ، فإذا سألت أحد العامة في مصر عن التركي ؟ صوره لك "باشا" من غير أطيان ، فارساً من غير فرس أو سيف ، لا يملك إلا أن يأمر وينهي وهو في مقعد المأمور لا الآمر ، فظ خشن المعاملة ، يهتم بالمظاهر الجوفاء ، ويهمل البواطن الجوهرية ، ترضيه كلمة ثناء ، فتجعله يجود بروحه ، وكلمة احتقار واحدة تجعله كالثور الهائج ، شديد التعصب لرأيه ولو كان مخطئاً ، مسرف متلاف ، لا يعرف كيف يدبر شئون حياته ، له مزاج حاد ، وله طريقة خاصة في المأكل والمشرب والملبس، ينأى بنفسه فيها أن يكون كالفلاحين ، ولو كان يأكل على موائدهم ، فهو شديد الاحتقار لكل ما يمت للفلاح بصلة ، يرى نفسه أرفع منه منزلة ، ولو كان يستجديه ويطلب منه الصدقة.

---

[1] المرجع السابق : ج١ ص٦٥.

[2] المرجع السابق : ج١ ص٧٠.

وقد برزت معالم هذه الصورة في النكت التي يتندر بها المصريون على هذه الجوانب في تلك الشخصية التي أصبحت واحدة من خيوط الشخصية المصرية التي تجمع بين الفلاح ، والصعيدي ، والبدوي ، فنسمع في الشارع المصري نكاتًا عن التركي والقلل[1] والتركي والمقص ، وغيرها من النكت[2].

أما في أذهان الخاصة -وأقصد بالخاصة المثقفين- فقد اتخذ الوجه التركي بعداً آخر ، لأن الوجه الذي أعنيه هنا غير الوجه الذي يقصده العامة بنكاتهم ونوادرهم ، فالعامة يقصدون ذلك التركي المصري ، أو المصري ذي الأصول التركية الذي اختلط بالفلاحين والبدو والصعايدة عن طريق التزاوج والمصاهرة ، حتى أصبح مصرياً صميماً يروي هو نفسه النكات عن الأتراك[3] كما يرويها الصعايدة عن الصعايدة والفلاحين عن الفلاحين.

اتخذ الوجه التركي عند المثقفين بعداً جديداً ، إذ أنهم عندما يتحدثون عن التركي أو العثماني فإنهم يقصدون (تركيا) الكيان السياسي والاقتصادي والثقافي ، أو يقصدون الإمبراطورية العثمانية أو الباب العالي.

---

[1] يقال أن تركياً أفلس ولم يعد له من يأمره وينهاه فاشترى مجموعة من القلل ، وملأها بالماء ليسقي الناس مجاناً في الشارع ، لكن كلما جاء أحد المارة ليشرب ، أمره أن يشرب من هذه القلة ، فإذا ما قربها من فمه صاح فيه التركي دع هذه القلة وأشرب من تلك .. وهكذا أخذ التركي يُرضي نزعته في الأمر والنهي.

[2] يقال أن تركيين اختلفا حول المقص ، قال أحدهما إن المقص يقص بشفرة واحدة ، وأما الشفرة الثانية فهي مجرد مسند للمساعدة في القطع ، وقال الآخر : إن المقص يقص بالشفرتين في وقت واحد ، ووصلت الخصومة بينهما إلى درجة العراك ، حتى أمسك الأول بالثاني وألقاه في النهر ، وكان كلما خرج برأسه من الماء سأله صاحبه : كيف يقص ؟ فيقول بشفرتين ، فيغمسه في الماء مرة ثانية وثالثة حتى اختفى وتبين أنه قد مات غرقاً ، لكن الناس فوجئوا به ميتاً وهو يرفع يده مشيراً بإصبعيه السبابة والوسطى إلى أن المقص يقص بشفرتيه في وقت واحد.

[3] يحكى أن تركيا أفلس ولم يجد وسيلة يقتات منها سوى أن يندس بين شحاذي سيدنا الحسين ، لكنه كلما فوجئ بفلاح داخل إلى المقام صاح فيه بكبرياء "شحت سيدك".

و لم تكن الصورة التي ترتسم في أذهان المثقفين بأحسن حالاً من الصورة التي انطبعت في أذهان العامة ، فقد شاب الصورة الثانية الخلط والتضليل والإفساد المتعمد للمحاسن ، وقد ساعدت الظروف السياسية التي مرت بها تركيا في العصر الحديث ، وكذلك الظروف التي مر بها الوطن العربي على اضطراب هذه الصورة اضطراباً شديداً بل أدت هذه الظروف إلى انشطار الوجه العثماني في أذهان المثقفين العرب ، إلى شطرين متناقضين ، كلاهما شائه.

فتركيا مثل سائر الأقطار الإسلامية في الشرق وقعت في براثن المعادلة الصعبة ذات الأبعاد الأربعة المعروفة ، وهي :

أ- الإسلام. ب- الحضارة والديمقراطية.

ج- التخلف. د- التبعية للغرب.

فقد انقسم الرأي العام العربي منذ بداية العصر الحديث إلى قسمين كبيرين :

- قسم يرفع راية الدعوة إلى الإسلام في مواجهة الزحف الاستعماري الغربي الصليبي ويرى هذا الفريق أن الخير كل الخير في العودة إلى الأخلاقيات الإسلامية ، وأن الحضارة الغربية لا خير فيها سوى علمها ومعرفتها ، فالذي ينبغي أن يأخذه المسلمون من هذه الحضارة إنما هو العلم فحسب ؛ أما عادات الغرب وتقاليده وفلسفاته ونظمه الاجتماعية ففي الإسلام غنى عنها ، وقد تبنى هذه الرؤية معظم زعماء الإصلاح الديني في الشرق.

- وقسم آخر يدعو إلى الأخذ بحضارة الغرب ، بكل ما فيها من علم ، وفكر ، وآداب وأخلاق ، ونظم اجتماعية وسياسية ، ومالية وقانونية ، وعادات ، وسلوكيات ، وملبس ، ومطعم ، ومشرب ، لأن هذا الفريق يرى أن الحضارة لا تتجزأ.

وقد وقف كل فريق من الآخر موقف العداء وتبادل الاتهام ، فقد رمى الفريق الأول الفريق الثاني بالتبعية للغرب ، ورمى الفريق الثاني الفريق الأول بالتخلف.

ومما زاد الأمر سوءًا أن السلطان عبد الحميد الثاني لجأ في أخريات أيامه وفي السنوات التي كانت الإمبراطورية العثمانية تلفظ أنفاسها الأخيرة إلى حيلة ذكية ماكرة للإبقاء على عرشه ، وهي رفع راية "الجامعة الإسلامية" واستخدام الحماس الديني الذي أخذت دماؤه تغلي في عروق الشرق لصالح العرش الذي تهدمت قواعده ، مما أدى إلى احتساب كل السلبيات التي اقترفها السلطان على قائمة الاتجاه الإسلامي.

وأصبح السلطان عبد الحميد نفسه رمزاً للخليفة ، بل رمزاً للخلافة الإسلامية ، فصُوبت نحوه السهام وهي في حقيقتها مصوبة نحو هدف أكبر شأناً ، نحو الخلافة الإسلامية ، رمز الوحدة بين أمم الشرق ضد الغرب ، ونجحت هذه السهام أيما نجاح حتى أصبحت صورة الخلافة الإسلامية هي عينها صورة السلطان عبد الحميد آخر الخلفاء ، ومساوئه مساوئها ، وأصبحت أخطاؤه أخطاءها.

وقد استخدمت الدول الاستعمارية تيار التغريب ودعاة الحضارة باعتبارهم مجرد أدوات بل مجرد طلائع لجيوش هذه الدول ، فبعد جهد شاق وصادق من هؤلاء المثقفين ، لم تحصل الدول العربية على استقلالها ، بل استعمرت من قبل هذه الدول الديمقراطية المتحضرة ، ولم يحصل العرب على شيء يذكر من علوم الغرب وحضارته وديمقراطيته وحريته. من ثم فإن حصيلة ما جنوه بأيديهم كان التبعية للغرب والتخلي عن الخصائص القومية والدينية العربية.

وفي النهاية وجد العرب أنفسهم بعد الحرب الأولى وقد عادوا -كما يقال- بخفي حنين : التخلف ، والتبعية للغرب ، ولم تكن تركيا بأحسن حالاً من حال العرب أو هكذا كان يرى المثقفون العرب حال تركيا ، لا هي في عهد السلطان عبد الحميد كانت إسلامية ، ولا هي في عهدها بعده أصبحت قطعة من أوروبا ، بل هي عند الغربيين "شرقية ثقيلة شرسة غير مهذبة" -كما يقول رينان[1].

(1) جوستاف لوبون : حضارة العرب ، ترجمة عادل زعيتر ، ط عيسى البابي الحلبي ، د.ت ص٥٧٠.

وهي عند الشرقيين تابعة للغرب تخلت عن الإسلام وعن اللغة العربية والحروف العربية والثقافة الإسلامية ، وقطعت جذورها أو اقتلعتها من أساسها ، أخذت من التيار الأول أسوأ ما وصف به ، وأخذت من التيار الثاني أسوأ ما وصف به.

هذا هو الوجه التركي كما تبدو صورته في أذهان العامة والخاصة في مصر ، بل في الوطن العربي ، وهي صورة مبتسرة مفتعلة أو مصنوعة ، لا تعبر عن الملامح الحقيقية للوجه التركي كما يراه المؤرخ المحايد.

وقد تضافرت على صناعة هذه الصورة عوامل عديدة ، منها فساد الحكم العثماني في الولايات العربية ، وسوء سلوكيات الولاة وأتباعهم ، وانتشار الظلم والتسلط والرشوة فيها ، كما أن الغرب كانت له اليد الطولى في تشويه هذه الصورة عن طريق الصحف والمجلات التي كان يمولها ، وعن طريق قلب الحقائق التاريخية أو طمس معالمها. وقد سارت مناهج التاريخ في مدارس العرب على مناهج الغرب فوقعت فيما دبروه ، فأصبحت الصورة التركية في أذهان الدارسين نموذجاً للمستعمر غير المتحضر ، المستعمر الذي كان السبب ف تخلف الشرق.

على أن الأدب كان له النصيب الأوفر في إدارة دفة هذا الصراع ، وفي رسم معالم الصورة ، فقد استخدم دعاة التغريب القصة والرواية والمقالة واستخدم أعداء التغريب الخطابة والشعر والمقالات والكتب ، فظهرت الصورة التركية في العديد من الروايات والمسرحيات والأفلام ، لترسخ هذه الجوانب المشينة في هذا الجانب من الوجه التركي أو ذاك ، أو لتعكس الصورة كما تبدو في أذهان العامة باعتبارها جزءًا من الواقع أو للمقارنة بينها وبين غيرها من الصور.

ب- الروايات العربية والوجه التركي

هناك روايات عربية عديدة تناولت القضايا العثمانية ، أو تطرقت إلى الموضوعات التركية ، أو تناولت الشخصية التركية وصورتها بوصفها إحدى الشخصيات المكونة للمجتمع المصري في فترة من الفترات ، ومن هذه الروايات

"حديث عيسى ابن هشام" للمويلحي ، و"الانقلاب العثماني" لجورجي زيدان ، و"فرعونة العرب عند الترك" و " فتاة الأناضول" و "فتاة آل عثمان" و "تحت راية مصطفى كمال" و "الخلافة أنقذوها من البلاشفة" و "جمعية إخوان العهد" لنيقولا حداد ثم "عودة الروح" لتوفيق الحكيم ، وغيرها.

ومن الملاحظ أن أكثر هذه الروايات التي تناولت القضايا التركية أو التي صورت الوجه التركي ، إنما كانت في فترة زمانية يتبوأ فيها الأتراك مساحة مهمة في السياسة العربية أو المجتمع العربي ، أقصد الفترة التي واكبت سقوط الخلافة الإسلامية وبعدها بقليل ، حيث كانت العناصر التركية ما تزال واضحة العروق والأنساب والملامح في المجتمع العربي بعامة ، وفي المجتمع المصري بخاصة ، وكانت السياسة التركية ذات تأثير واضح على مجريات السياسة العربية.

أما الآن فقد ذابت العناصر التركية في المجتمع العربي ذوباناً كاملاً ، ولم يعد هناك تأثير يذكر لمجريات الحياة في تركيا على نظائرها في الوطن العربي بعد عهد من العزلة ، وأصبح الوجه التركي الذي يظهر في بعض القصص أو يظهر في بعض المسرحيات جزءًا من التاريخ أو مجرد إعادة للذكريات الماضية ، ذكريات الباشوات والإقطاع.

لكن هذه الروايات رغم قدمها النسبي فإنها كانت النواة التي انبثقت منها كل التصورات التالية للشخصية التركية في الرواية العربية المعاصرة ، فأصبح التركي في الرواية العربية المعاصرة نموذجاً ثابتاً لهذا الوجه الذي حددت معالمه منذ ذلك الحين، وتعاضدت هذه الصورة الأدبية مع المعلومات التاريخية المنحازة التي تقدمها كتب التاريخ ذات الرؤى الغربية للطلاب العرب في مختلف مراحل التعليم.

من هنا تنشأ أهمية دراسة الوجه التركي في هذه الروايات المبكرة ، لأن في دراسته كشفاً عن منابع ذلك التصور الذي رسمته المخيلة العربية له ، وفي دراسته أيضاً تبيان للظروف التي صنعته ، وكذلك توضيح للأساليب التي استخدمها الأدباء في

صناعته وكل هذه الجوانب تساعد الأجيال المستقبلة على وضوح الرؤية والتخلص من أسر التقليد الأعمى لكل مأثور أو مدسوس ، وتمكنهم من تكوين صورة أكثر واقعية وأكثر صدقاً لهذا الوجه الذي تعرض لكثير من التشويه والافتراء ، بغية تصحيح صورة الوجه التركي ف أذهان العرب ، وكذلك تصحيح صورة الوجه العربي في أذهان الترك ، كأول خطوة في سبيل إزالة الحواجز النفسية بين الشعبين الشقيقين العربي والتركي ، وهذا هو الهدف الذي يسعى إله المخلصون هنا وهناك.

والباحث في الروايات العربية التي تناولت هذا الجانب يجد أنه رغم التفاوت الهائل بين الزوايا التي صور منها الوجه التركي فإن هناك ما يشبه الإجماع على اعتماد الرؤية الأوربية التي صنعتها المؤسسات الثقافية في الغرب وروجتها عن طريق الكتب التاريخية والأدبية وعن طريق وسائل الإعلام.

نعم قد يكون تشويه الوجه التركي متعمدًا ومقصوداً ومصنوعاً ، كما في رواية "جورجي زيدان" الذي تعمد إبراز الوجه التقليدي القبيح لتركيا ، وتزيين الوجه الأوروبي الجديد ، في فترة تتأهب فيها الجيوش البريطانية لمحاربة الجيوش العثمانية على حدود مصر ، وفي فترة تحشد فيها بريطانيا كل أسلحتها الحربية والدعائية والسياسية لتأليب الرأي العام العربي ضد الأتراك ، وبخاصة ضد السلطان عبد الحميد الذي ارتبط اسمه بالجامعة الإسلامية ذات الفروع المؤيدة من قبل العناصر الشعبية ورجال الصوفية ورجال التيار الإسلامي السياسي في الوطن العربي ، وهو التيار الذي يمكن أن يعيق المخطط الأوربي في ذلك الحين ، ولم يكن ذلك غريباً من رجل مثل "جورجي زيدان".

وكما في روايات "نقولا حداد" التي حملت معولاً محدد المعالم ضد بقايا الإمبراطورية العثمانية ، هذا المعول هو رفع راية "العروبة" ضد "الترك" والعمل على تأييد العرب لمشروع "حسين مكماهون" في إقامة دولة عربية عظمى موحدة على أنقاض الإمبراطورية العثمانية.

يقول نقولا حداد عن "شعاع الأبنوسي" إحدى شخصيات رواية "فرعونة العرب عند الترك" : "وكأن الله قد أرسل هذه الفتاة "شعاع الأبنوسي" هذه لسان القضاء الحاد اللاسع لكي يقرع بالأمة التركية ، وينذرها بخراب الدولة وهدم عرش آل عثمان على يدها ويتنبأ لها عن اشتقاق العرب عن الترك لإنشاء الدولة العربية"[1] ويقول عن رواية "جمعية إخوان العهد" : تبحث ف انشقاق العرب عن الترك استعداداً لتكوين الاتحاد العربي العام ، وتأهباً لإنشاء دولة عربية عظمى في المستقبل"[2].

وقد يكون الاتفاق مع الرؤية الغربية غير مقصود كما في روايتي "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي و "عودة الروح" لتوفيق الحكيم ، فقد أراد المويلحي أن يبرز مذهبه في الإصلاح الاجتماعي والسياسي ، عن طريق المقارنة بين اتجاهين متعارضين أحدهما غربي متفرنج ، وثانيهما شرقي يتلفع بالأخلاق الموروثة عن العهد التركي ، أراد أن يكشف مساوئ هذا الاتجاه وذلك الاتجاه ، وأن يبرهن على أن الطريق السوي هو طريق الانتقاء والاختيار حسبما تمليه ضرورات الحاضر ، وليس عن طريق الاندفاع وراء الغرب أو التقوقع في دثار الماضي.

ومن ثم فإن روايته جاءت هجائية انتقادية أكثر منها تصويرية واقعية ، سواء بالنسبة لهذا الجانب أو لذلك ، هذا وقد عمل الزمان عمله في التهوين من مساوئ التفرنج وفي التهويل من معايب المحافظة في الوقت الحاضر ، حتى غدت السمات التي عابها المويلحي في المتفرنجين مألوفة ، وأصبحت السمات التي أبرزها في خصال المحافظين غريبة. وهكذا نجد أن الرواية قد تطورت من حيث قراءتها ، حتى غدت سابحة في تيار غير التيار الذي أراده لها صاحبها.

---

[1] نيقولا حداد : جمعة إخوان العهد الحلقة الثانية ،ط مطبعة يوسف كوى بمصر ، سنة ١٩٢٣-١٩٢٤ ص١٥١ ، وقد سبق نشرها من قبل في مجلة "السيدات والرجال" السنة الخامسة.

[2] المرجع السابق : ص١.

أما توفيق الحكيم فلم يكن يقصد إلى تصوير الشخصية التركية فقط في البيئات المصرية ، بل كان هدفه إبراز الشخصية المصرية الأصيلة ذات السمات الفرعونية شخصية الشعب المصري الذي تسري فيه روح المعبد ، روح العمل الجماعي ، وفي سبيل هذه الغاية عقد مقارنة بين هذه الشخصية التي أراد أن يزينها ويجملها وبين الشخصيات الشائعة في الشعب المصري ، مثل شخصية "البدوي" وشخصية "التركي المتمصر" وشخصية "الإنجليزي" وشخصية "الفرنسي". ولما كان هدفه -كما سبق القول- هو التجميل للشخصية المصرية الفرعونية فإن ذلك كان على حساب الشخصيات الأخرى ومنها الشخصية التركية.

نستنتج من ذلك أن الصور التي رُسمت للوجه التركي في هذه الروايات لم تكن صوراً هدفها إبراز ملامح الواقع ، بل كان هدفها رسم ملامح الحقيقة كما يدعيها كل أديب ، وهناك فرق جوهري بين الأدب الذي يبتغي تصوير الواقع والأدب الذي يبحث عن اقتناص شوارد الحقيقة ، أو الترويج لما يعتقد أو يدعي أنه حقيقة.

فالنوع الأول موضوعي يعتمد على الأسس الواقعية في كشف الظواهر المستقرة في البناء الاجتماعي ، وأما النوع الثاني فذاتي يعتمد على الاستنباط الذكي للعناصر المحركة لمجموعة من الظواهر ، وقد كانت الروايات العربية في هذه المرحلة المبكرة من تاريخها تسعى لهذا الهدف الأخير ، حتى إن هذه الروايات لبست أحد ثوبين استعارتهما من أفواه الساسة والمصلحين.

أولهما : الإصلاح ، وثانيهما : التنوير ، وكلاهما يهدف إلى غاية واحدة وهي "التعليم" وقد صرف هذان الاتجاهان الفن القصصي العربي في مصر فترة من الزمان عن هدفه الحقيقي وهو الجمال وتصوير الواقع -ولعل ذلك كان أثراً من آثار الطابع العسكري الذي تلفعت به الثقافة المصرية منذ عهد محمد علي ، كما أنهما حولا الشخصيات القصصية في هذا الأدب إلى مجرد نماذج.

معنى ذلك أن الصورة التي رُسمت للوجه التركي في هذه الروايات لم تكن تعبيراً حقيقياً لهذا الوجه بقدر ما كانت صورة مرسومة لتوجيه القراء لتشكيل صورة عنه ، صورة مستخدمة بهدف الإصلاح عند دعاة العروبة والإسلام ، وبهدف التنوير عند دعاة التغريب ، ومن هنا جاءت صورة التركي على شاكلة مجموعة من النماذج الثابتة ذات الملامح الجامدة.

وسوف نتناول هنا ثلاثة من هذه النماذج ، التي تمثل ثلاثة جوانب لوجه واحد أحدها نموذج "أحمد باشا المنيكلي" بطل رواية "حديث عيسى بن هشام" والثاني نموذج "السلطان عبد الحميد" بطل رواية "الانقلاب العثماني" والثالث نموذج "أم محسن" في رواية "عودة الروح".

أولاً : أحمد باشا المنيكلي .

"أحمد باشا المنيكلي" بطل رواية حديث عيسى بن هشام للكاتب المصري "محمد المويلحي" التي كتبها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، وهي رواية أقرب إلى المقامة أو القصة الخيالية منها إلى الرواية الفنية ، لأنها تعتمد على قالب المقامات من ناحية ، وعلى قالب المنامات من ناحية أخرى ، ففيها -كما في المقامات- راوية وهو عيسى بن هشام ، وبطل وهو أحمد باشا المنيكلي.

وتقوم حكاية الرواية على أن عيسى بن هشام كان نائماً فرأى كأنه في المقابر يتلمس مواطن الاعتبار ، وأن قبراً قد انشق وخرج منه رجل غريب تبين فيما بعد أنه أحمد باشا المنيكلي ناظر الجهادية في عصر محمد علي ، ويتم التعارف بين الراوي والبطل ، ثم يصطحبان في رحلة طويلة ، يتعرض خلالها الباشا إلى مصاعب جمة ، فيمران على الأسواق ، وأقسام البوليس ، والمحاكم والفنادق ومكاتب الحكومة ، وقصور الأغنياء والمتنزهات والحدائق ودار الأوبرا ، ثم يذهبان إلى باريس ويتجولان في شوارعها وحدائقها ومعارضها.

وخلال هذه الرحلة يفاجأ البطل بكثير من الأوضاع المقلوبة ، أو يفاجأ المجتمع بكثير من تصرفات الباشا المقلوبة الشاذة ، وخلال هذه المفاجآت التي تشبه مفاجآت بطل المقامات الهمذانية أو الحريرية تتضح مجموعة من النماذج الموجودة في المجتمع المصري : نماذج "المحامي" و "القاضي" و "الشرطي" و "التاجر" و "بائعة الهوى" و "الصعيدي" و "التركي الشاب".

ومن خلال كل الحوارات التي يديرها الكاتب بين هذه الشخصيات "النماذج" ومن خلال التقارير الكثيرة التي يبثها الراوي أثناء روايته ، يكشف الكاتب عن الهدف الحقيقي الذي أراد الوصول إليه ، والذي يمكن تلخيصه في ذلك البيان الذي يسجله في نهاية الرواية على لسان الحكيم ، ويقول فيه : "خذوا منها [أي من المدنية الغربية] معشر الشرقيين ما ينفعكم ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم وينافي طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين وشر المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها في غنى عن التخلق بأخلاق غيركم"[1].

الهدف الأساسي من الرواية -هدف إصلاحي وعظي يعتمد على إبراز رأي الكاتب في الدعوة إلى الاعتدال في الأخذ من أخلاقيات المدنية الغربية- وهو امتداد لآراء المصلحين الإسلاميين ، أمثال جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده وتلاميذهما- وليس هدفه تصوير النماذج الإنسانية ، وإنما جاء رسم النماذج وسيلة لهذا الهدف العام.

ولقد كان تصوير النموذج التركي الأصيل في صورة رجل ميت عاد إلى الحياة من مقبرته في الأحلام فقط اعترافاً بأن هذه الأخلاقيات التي يمثلها أحمد باشا المنيكلي أي الأخلاق التركية قد ماتت في المجتمع المصري ، وأن الدعوة إليها دعوة إلى إحياء

---

[1] محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام ، ط دار الشعب ، د.ت ص٢٥٧.

الموتى ، وأنها في ذاتها ليست موضوعاً جوهرياً للرواية ، بل إنها مجرد مفارقة أو لون مضاد يظهر عيوب اللون الغربي الدخيل ، وأنها أخلاق يتذكرها الناس فقط عندما يرون ما هم فيه من تدهور نتيجة لتقليدهم للغرب. كما أن أسلوب بعث الموتى أسلوب طرقه الكثيرون قبل المويلحي كالمعرى والوهراني وطرقه آخرون من بعده كتوفيق الحكيم في أهل الكهف.

على أن أسلوب التوازي الذي يعتمد على المفارقة قد أتاح للكاتب فرصاً كبيرة للنقد والموازنة وإبداء الرأي والسخرية ، وهو أسلوب عتيق وعريق في الأدب العربي استخدمه الجاحظ في رسم شخصية أحمد بن عبد الوهاب ، وفي رسم نموذج فني للبخيل في كتابه البخلاء ، وأتاح هذا الأسلوب للمويلحي أن يوازن بين التركي الباشا القديم والتركي الحديث ، وبين المجتمع المصري قبل الاستعمار الغربي لمصر والمجتمع المصري بعده ، وبين شخصيات الماضي والناس في الحاضر.

كما أتاح له -على وجه الإجمال- أن يوازن بين مدنيتين أو بين زمانيين من أزمنة الحياة المصرية ، الماضي والحاضر ، وأتاح بالإضافة إلى ذلك فرصة كبيرة لرصد الملامح العامة للنموذج الذي نحن بصدد الحديث عنه ، وهو النموذج التركي المتمثل في صورة "أحمد باشا المنيكلي".

وقد عمق المويلحي الإحساس بالمفارقة عن طريق المقابلة بين المفاهيم والمصطلحات ومعاني الكلمات ، فكلمة "السوابق" عند غلام المحامي الشرعي تعني الجنايات السابقة التي يرتكبها بعض الناس ، يقال أصبح فلان من أصحاب السوابق أي أصبح مجرمًا ، وأما كلمة السوابق عند الباشا فهي تعني الخيول الجياد الصافنات ، وكلمة "الشهادة" عند الراوي تعني وثيقة التخرج في المدارس ، أما الباشا فيفهمها على أنها الموت في سبيل الله ، وكذلك كلمات "المقدم والمؤخر والبراءة".

ومن الأساليب التي استخدمها الكاتب في رسم ملامح الشخصيات أسلوب الحوار ، لكنه الحوار الطويل الذي يشبه المقالات الوعظية المليئة بالتحليل والشرح والاستطراد ، بالإضافة إلى أساليب كثيرة أخرى تقليدية.

استخدم المويلحي كل هذه الأساليب في رسم نموذج واضح المعالم لشخصية الرجل التركي التقليدي في البيئة المصرية ، متمثلاً في شخصية "أحمد باشا المنيكلي" وأبناء جيله ، وأبرز فيها السمات والملامح التالية :

١- البنية الجسدية المتميزة للجنس التركي في مصر : طول القامة وعظم الهامة ، وسيما الشرف والنبالة وظهور أثر النعمة.

٢- تختلط الألفاظ التركية وكذلك الأساليب التركية بالألفاظ والأساليب العربية في أحاديثه.

٣- الاغترار بالنفس ، وحب الفخر ، والتمسك بالمظاهر والظهور بمظهر الفخامة والأبهة ، والرغبة في استخدام الخدم والأعوان ، فلا يحب أن يسير إلا في موكب ولا يحدثه الناس أو يتعاملون معه إلا من موقع الرهبة والخوف ، حتى إذا كان هؤلاء الناس أبناءه ، ولا يحب من الطعام إلا أغلاه ثمناً ، وأكثره عدداً ، فيُقدم للتركي على مائدته ما يكفي العشرة من الفلاحين ، مسرفٌ متلافٌ على ملذاته وأهوائه ، ولا يعصمه من الفواحش إلا الخوف على مظهره أمام الناس.

٤- يستخدم اللغة بديلاً عن الأفعال ، فإذا أراد أن ينجز عملاً لا يتحرك لفعله بل يُصدر أو أمره إلى من يقوم بفعله نيابة عنه.

٥- سرعة الغضب ، وضيق الصدر ، فإذا غضب تغير وجهه وانقلبت حماليقه وتقلصت شفته واتسع منخره ، وضاقت جبهته[1]. "يرى القتل واجباً لأدنى هفوة وأقل سبب"[2].

---

[1] محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام ، ص٨.

[2] المرجع السابق : ص٥٩.

٦- الشغف بالحروب وبأخبارها وركوب الخيل وحمل السلاح.

٧- الطاعة العمياء للرؤساء.

٨- احتقار الفلاحين خاصة ، والتزام طريقة واحدة في التعامل معهم وهي التأديب بالسوط أو بالعصا ، إعمالاً بالمثل الشائع على ألسنة الأتراك في مصر والذي يرد على لسان أحمد باشا المنيكلي وهو : "الفلاح لا يصلح جِلْدُه إلا بِجَلْدِه"[1].

٩- التصلب وعدم المرونة ، وعدم الانحناء أمام المخاطر مهما كان حجمها ، ولا يعدل عن رأيه مهما كان خطأ ، ولا يحب أن يُرى في مواطن الحاجة أو الضعف ويعتمد في شرفه على القوة والمنعة وعراقة النسب.

١٠-الصراحة وعدم المداراة أو التقية ، وإن كان ذهنه يمتلئ بمفاهيم الوشاية والسعاية لأنهما عنده من تمام السياسة.

١١-من السهل خداعه ، ومن السهل إغضابه أو إرضاؤه فهو يغضب بكلمة ويرضى بكلمة ، سريع التصديق وبخاصة فيما يتعلق بالخرافات والخوارق.

١٢-لا يحب أن يشاركه أحد بالرأي فيما يتخذه من قرارات ، فإذا ما استمع إلى أحد فإنه يشترط أن يكون هو الذي يطلب المشورة ، ثم هو بعد ذلك صاحب القرار ولا يحب أن يُملي عليه أحد رأيه.

١٣-جمع الأموال بكل وسيلة ، واستخدام كل الإمكانات في ذلك ، حتى كراسي الحكم ، فهو يستخدم الجباية والمصادرة والحيل الشرعية وغير الشرعية والغصب في ذلك.

١٤-عدم الرغبة في التعلم ، فهو لا يحب أن يتخذ لنفسه حرفة غير حرفة الحكم أو الحرب ، فإذا لم يكن فالسطو على الفقراء ، والجباية منهم والمتاجرة بالمناصب ،

---

[1] المرجع السابق : ص٨.

فإذا عُزل من منصبه أو زالت دولته أصبح عاطلاً في زي الأمراء والباشوات ، وهو لا يتخلى عن لقب الباشا في غناه أو فقره ، فلا مكان له -كما يقول المويلحي على لسان عيسى بن هشام- إلا "فوق العرش أو فوق خشب النعش" وليس منه نفع للهيئة الاجتماعية من زراعة أو صناعة ، لأنه لا يحب التعلم ، ولا يرفع من قدره ، بل إن العلماء عنده -كما يقول المنيكلي- : "قوم من أهل الكسل والفراغ يجلسون للدفاتر والكتب كما تجلس النساء للغزل والردن"[1].

هذه الهيئة التي رسمها المويلحي لشخصية المنيكلي وأبناء جيله من الأتراك المصريين الذين ولّى عهدهم ومات جيلهم وماتت معهم أخلاقهم وأفكارهم وسطوتهم وسياطهم وسيوفهم ، تمثل جانباً واحداً من جوانب الوجه التركي في "حديث عيسى ابن هشام" ويظل جانبان آخران في الصورة.

الجانب الأول هو أحمد باشا المنيكلي في عهده الجديد ، بعد بعثه من قبره وممارسته الحياة الفعلية ، ذلك الرجل الفقير الذي لا يملك إلا الماضي فقط ، في عصر بضاعة الماضي فيه كاسدة ، مات فيه ذلك الإنسان ذو البنية القوية وأصبح هرماً ، بل أصبح في عداد الموات ، ومات غروره وحبه للفخر والعظمة ، فأصبح إنساناً لطيفاً واسع الصدر محباً للعلم ولمجالسة العلماء ، ولطلب المعرفة بعد فوات الأوان ، وبعد أن أصبحت المعرفة لا تفيده في شيء ، أصبح إنساناً يجمع بين بعض من الحكمة وبعض من التجربة. وإن كان ما يزال يحتفظ بقدر من الصراحة والتصلب واحتقار الفلاحين والترفع عليهم.

أما الجانب الثاني فيتعلق ببقايا أحمد باشا المنيكلي أو "أعقاب الكبراء" -كما يقول المويلحي على لسان راويه عيسى بن هشام- ويمثل هذا الجانب حفيد المنيكلي وأحفاد أنداده من الشباب التركي الذي ورث عن آبائه وأجداده الثروة.

---

[1] المرجع السابق : ص١٠١.

ثم جمع هؤلاء الشباب بعد ذلك رذائل كل فريق ، شباب مستهتر بشرب الخمر ويألف العهر والفجور ، ويعيش على بيع ممتلكات آبائه وأجداده أو رهنها ، لا يعمل ولا يكسب بل هو دائماً في خسارة مستمرة ، يضيع كل ما يملك على الخمر والقمار والفنادق الفاخرة والنساء ، ولا يتزيا بزي الأتراك أو بزي العرب ، بل بزي الإفرنج ، ويتشبه في مأكله ومشربه ولغته وفسقه بالأوروبيين ، لكنه لا يعمل مثلهم ، وهو شاب جاهل لا يعرف عن علوم العرب أو المسلمين شيئاً ، بل إنه لا يدين بعقيدة.

كما أنه لا يعلم من علوم الغرب شيئاً ، وليس في حياته إلا الديون والرهن والبيع والخسارة ، وضياع الثروة ، ولم يبق لكل واحد من هؤلاء الشباب من الثروة ما يسد به أفواه الخدم الذين حبسهم في قصره ولا عمل لهم إلا صد الدائنين وأصحاب الحقوق والمحضرين ، وليس هناك من مخرج لمثل هؤلاء الشباب إلا ما يفكرون فيه من اتباع العادة التي يسلكها الشباب الأوربي في مثل هذه الأحوال وهي الانتحار.

وهكذا نجد رواية "حديث عيسى بن هشام" ترسم صورة للوجه التركي ذات ثلاثة جوانب :

أ- التركي القديم الذي كان في عهد محمد علي ثم مات.

ب- التركي القديم الذي يعيش بين جيل غير جيله في العصر الحديث.

ج- التركي الشاب ابن الجيل الجديد.

وهذه الجوانب الثلاثة ليست جوانب ثابتة لوجه واحد في زمان واحد ، بل هي جوانب ترصد أفول نجم الأتراك في مصر بعد السيطرة الغربية ، وبعد تحلل النظام الإقطاعي المرتبط باسم الأتراك بكل مظاهره الاجتماعية والثقافية والسياسية ، فقد تحلل الذوق التركي في الملبس والمأكل والمشرب والكلام والمسكن وأصبح الذوق الأوربي هو النموذج السائد ، وزالت السيادة العثمانية لتحل محلها السيادة الأوربية في كل شيء.

إن رواية "حديث عيسى بن هشام" تعد قصيدة رثاء ساخر شيّع بها المويلحي عصر الأرستقراطية التركي في الوقت الذي كان هذا العصر يلفظ أنفاسه الأخيرة ، وهي في ذلك تشبه رواية دون كيشوت في تشييعها لعصر البطولة في أوروبا.

ثانياً : السلطان عبد الحميد الثاني

ظهرت رواية جورجي زيدان "الانقلاب العثماني" سنة ١٩١١ أي أنها كتبت في الفترة نفسها التي تم فيها إقصاء السلطان عبد الحميد الثاني عن السلطة وتحديد إقامته في قصر اللاتيني بمدينة سلانيك سنة ١٩٠٩ أو بعدها بقليل على يد أعضاء جمعية الاتحاد والترقي.

ونُشرت الرواية المذكورة في مصر -أحد أهم المعاقل التي اتخذها أنصار جمعية الاتحاد والترقي في سبيل الإطاحة بحكم السلطان- كما أن كاتبها هو جورجي زيدان المترجم بإدارة المخابرات البريطانية في مصر إبان الصراع الإنجليزي العثماني في المنطقة العربية قبيل الحرب العالمية الأولى ، وإبان التعاطف الشعبي مع فكرة الجامعة الإسلامية في مصر في ظل الاحتلال الإنجليزي ، فقد كان مصطفى كامل أحد دعاتها.

وتدور أحداث هذه الرواية في تركيا ، في الفترة التي دبر الاتحاديون فيها للإطاحة بالسلطان عبد الحميد ، ثم إتمام عزله عن السلطة ، وتحتوي على كثير من الأماكن التركية المعروفة ، مثل سلانيك وأسطنبول ورسنه ، والأماكن التي كانت تحت السيادة العثمانية ، مثل صربيا وألبانيا والبوسنة والهرسك وغيرها.

كما أنها تحتوي على الكثير من أسماء الشخصيات السياسية المعروفة مثل "السلطان عبد الحميد" و"أنور باشا" و "مدحت باشا" و "السلطان عبد العزيز" و "الشيخ أبو الهدى" و "الكواكبي" وغيرهم من الشخصيات التاريخية.

أما أحداث الرواية نفسها فتدور حول تكوين جمعية الاتحاد والترقي السرية في أواخر عهد السلطان عبد الحميد ، وكيفية تغلبها على السلطان وأعوانه ، منذ سنة ١٩٠٧ حتى سنة ١٩٠٩ تم إعلان الدستور.

وعلى الرغم من أن أحداث الرواية -كما نرى- تقع في العصر نفسه الذي كتبها فيه جورجي زيدان ، فإنه يلتزم فيها بمنهجه التاريخي المعتاد ، والذي سبق له أن كتب به عن حقب تاريخية غابرة من تاريخ الإسلام ، كما في رواياته المعروفة "بروايات تاريخ الإسلام" ، أي أنه تناول الأحداث وكأنها أحداث تاريخية قديمة.

والحقيقة أن المنهج التاريخي في كتابة الأحداث التاريخية الغابرة أمر مقبول ومفهوم ، لكن هذا المنهج تشوبه شوائب كثيرة إذا ما تناول الأحداث المعاصرة فالأحداث المعاصرة ما تزال تفور ، ولم تُقَل فيها الكلمة النهائية بعد ، وربما تتمخض عن خبايا تُقَلِّب الموازين والمعايير ، لذلك فإن المنهج التاريخي أقل المناهج صلاحية لمثل هذه الحالة ، لكن بناء رواية "الانقلاب العثماني" قد تخلص من هذا المأزق ، لأن كاتبها يحمل موقفاً واضحاً ومحدداً إزاء الأحداث من أول الرواية.

وهو مستقر على الكلمة الأخيرة التي هي ثمرة الزمان في الأحداث التاريخية ، هذا الموقف المحدد وهذه الكلمة الأخيرة التي آمن بها جورجي زيدان هو سقوط آخر الخلفاء في دولة بني عثمان ، بل سقوط الخلافة على الطريقة الغربية وبرؤية إنجليزية ، فعلى الرغم من أن الخلافة لم تلغ رسمياً إلا في سنة ١٩٢٣ فإنها قد سقطت حقيقة سنة ١٩٠٩ ، حتى أصبح الحديث عن سقوط السلطان عبد الحميد هو نفسه حديثاً عن انهيار الخلافة.

ومن اللافت للنظر أن عنوان هذه الرواية -التي تعد آخر سلسلة روايات تاريخ الإسلام- يختلف عن عناوين الروايات الأخرى التي أخرجها زيدان قبل ذلك ، فكل الروايات التاريخية التي تناولت تاريخ الإسلام كانت تحمل أسماء أشخاص ، وهذا الشخص الذي تحمل الرواية اسمه قد يكون شخصية حقيقية مثل : "أبو مسلم الخرساني" و"عبد الرحمن الناصر" و"الأمين والمأمون" أو شخصية خيالية مثل "فتاة غسان" و"إرمانوسة المصرية" و"غادة كربلاء".

أما هذه الرواية التي بين أيدينا فإن عنوانها يحمل اسم "حدث" هو الانقلاب العثماني ، ولعل السر في ذلك هو تلك الحساسية التي تولدها حرارة الأحداث المعاصرة للكاتب ، وأن الكاتب الذي يتناولها بهذا المنهج الذي انتهجه جورجي زيدان لابد أن يدعى أنه يملك الكلمة الأخيرة ، أو يحول الأحداث نفسها إلى مواقف وأحداث مفتعلة لتبرر هذه الكلمة وتدعو إليها.

وإن ذكر الأشخاص باعتبارهم محاور قصصية فيه ما فيه من الكشف عن المقاصد ، والتعرض للنقد وفقدان القناعة بحيدة الكاتب ، ويحرم الرواية من أهم صفتين يسعى زيدان إليهما وهما الموضوعية والتأثير.

ولو أن جورجي زيدان التزم بمنهجه في تسمية الروايات لأطلق على هذه الرواية عنوان "السلطان عبد الحميد الثاني" فالرواية حقيقة لا تدور حول انتصار جمعية الاتحاد والترقي بل تدور حول انهيار النظام السلطاني العثماني ، ممثلاً في السلطان عبد الحميد ، فالروايات التاريخية الإسلامية التي كتبها جورجي زيدان من قبل لا تصور إلا فترات الانهيارات السياسية أو الاجتماعية في هذه الآونة ، وتقتنص فترات الضعف في التاريخ الإسلامي لا فترات القوة.

وهو مولع بتلوين صورة الحكام المسلمين بألوان الرؤية الأوربية عنهم والتي يعمل جاهداً على ترسيخها ، حتى إن أحد النقاد يتهمه بأنه "كان يصور الخلفاء الإسلاميين بصورة الوصوليين الذين يضحون في سبيل الملك بأقرب الناس إليهم"[1]. ويقول عنه آخر : "إنه لا يربط بين الأحداث التاريخية وقيمتها الإسلامية التي التصقت بها"[2].

---

[1] محمود حامد شوكت : مقومات القصة العربية الحديثة في مصر ، ط دار الجيل بالقاهرة ، سنة ١٩٧٤ ، ص٩٢.

[2] قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، ط دار المعارف ، سنة ١٩٧٩ ، ص٤١.

وقد وجد جورجي زيدان ضالته في شخصية السلطان عبد الحميد فجعله نموذجاً للحاكم الشرقي المسلم من وجهة نظر غربية خالصة ، فرسم ملامح صورته من خلال أساليبه المعهودة في التصرف في الأحداث التاريخية واختزالها ، بل تلفيقها وعزلها عن سياقاتها التاريخية وتركيبها في سياق يخدم هدفه ، بل يخدم هدف الغرب في التأثير على الرأي العام المتعاطف مع فكرة الجامعة الإسلامية والمرتبط عاطفياً مع مفهوم الخلافة.

وقد ساعدت سيرة السلطان نفسه جورجي زيدان كثيراً في الوصول إلى هدفه كما أن الظروف السياسية والاجتماعية كانت في جانبه ، فنجح أيما نجاح في رسم معالم هذا الوجه التركي بهذا الشكل ، حتى أصبحت الصورة التي رسمها جورجي زيدان "للسلطان العثماني" النموذج المعتمد لدى تلاميذ المدارس وطلاب الجامعة وكتاب الصحف في الوطن العربي.

وأبرز ما في أسلوب جورجي زيدان في تشكيلة لشخصية السلطان عبد الحميد أنه قسم عالم الرواية إلى قسمين : أصدقاء ، وأعداء ، وجعل العدو الوحيد في الرواية هو السلطان عبد الحميد ، وأدرج في قائمة الأصدقاء ، كل من يحارب السلطان أو يعارضه أو يعمل على تقويض دولته ، سواء أكان هذا الذي يحارب السلطان شخصاً أم عصابة أم جمعية سرية أم طائفة. ثم ألصق كل الصفات المكروهة بالسلطان وأتباعه والصق كل الصفات الحسنة بالأصدقاء.

والأسلوب الثاني الذي يستخدمه زيدان في رسم الصورة التي رغب في تشكيلها للسلطان يعتمد على أن الكاتب لا يبرر الأفعال الصادرة عن السلطان ولا يذكر أسبابها ولا يلتمس لها أدنى عذر ، بينما يبرر كل تصرفات الشخصيات الأخرى ، ومن ثم كانت أفعال السلطان غير مفهومة وتفتقد شخصيته إلى التعاطف.

بالإضافة إلى ذلك فإن جورجي زيدان يتعامل مع الإشاعات التي لُفقت للنيل من شخص السلطان بوصفها حقائق تاريخية لا تحتاج إلى دليل ، مثل إغراقه لمعارضيه السياسيين في البوسفور ، ومثل دسه السم لمدحت باشا في الطائف[1].

كما أن جورجي زيدان صور السلطان في صور وقوالب محفوظة ، صوره في صورة العزول الذي يقف سداً حاجزاً بين الحبيب وحبيبته ، وصوره في صورة القاتل ، وصوره في صورة المحتال ، وفي صورة السجان ، وفي صورة الظالم ، وفي صورة المنافق وفي صورة الجاهل ، وجعل الشخصيات تصفه بهذه القوالب ، فأصبحت هذه القوالب ألقاباً ، مما جعل شخصية السلطان عبد الحميد في رواية الانقلاب العثماني ليست شخصية متكاملة نامية لها عيوبها وحسناتها ، ولها دوافعها الذاتية ، بل جعلها مجرد نموذج جامد أو مجرد لافتة تمثل موقف الكاتب أكثر من تمثيلها لشخصية السلطان نفسه .

نتيجة لكل ذلك جاءت هذه الشخصية في الرواية مشوهة المعالم ، قبيحة المنظر منفّرة بل مخيفة ، ويمكن إجمال خيوط الصورة التي رسمها جورجي زيدان للسلطان عبد الحميد وعصره فيما يلي:

١- أن الزمان الذي حكم فيه السلطان عبد الحميد كان عصر استبداد ، يخاف الناس فيه على حياتهم فلا يتخاطبون إلا همساً ، خوفاً من الجواسيس ورجال "المابين" الذين سخّرهم السلطان لكبت حريات الناس والتجسس عليهم ، فكان رجال السلطان يعدّون على الناس أنفاسهم ، ويضيّقون عليهم في معيشتهم ، وينتهزون أي فرصة للوشاية بهم.

٢- أن السلطان كان ظالماً يعتمد في حُكمه على النهب والسلب والدسائس والمؤامرات وأنه كان يستخدم أكثر الناس نذالة وأسوأهم أخلاقاً وأقلهم علماً في أرفع المناصب.

---

[1] جورجي زيدان : الانقلاب العثماني ، ط دار الهلال ، سنة ١٩٨٥ ، ص٥٧.

٣- أن السلطان كان رجلاً طاغية سفاحاً للدماء ، يبطش بمعارضيه فينفيهم أو يسجنهم حتى الموت ، أو يغرقهم في البوسفور ، أو ينكّل بهم أو يرسل إليهم من يدس السم في طعامهم أو يغتالهم خفية.

٤- أتاح الكاتب لنفسه من خلال ألسنة الشخصيات المنتمية إلى الفريق المعارض للسلطان أن يفرّغ كل ما في قلبه من غضب على السلطان وأتباعه ، فجعلها تجهر بالشتائم وبألفاظ التنقيص الموجهة لهم ، فيصفهم بالنذالة ويصف قصر السلطان بأنه ملعون ، ويصف كل من ينتمي إليه بالدناءة ، بل يقول على لسان شيرين : "جلالة مولانا أمير المؤمنين مصيبة على الأمة العثمانية".

٥- يصف الكاتب السلطان بأنه ينفق الأموال الطائلة في سبيل حماية نفسه ، بينما يهمل مرافق الدولة ، فيغدق على الحاشية وعلى الجواسيس ويرفع رتبهم وينعم عليهم بالألقاب ، ويمكنهم من رقاب الناس ، ويبني حول نفسه الحصون ويجند الجند حتى وصل حرسه الخاص إلى سبعة آلاف رجل من الألبان والجراكسة.

٦- صور الكاتب أتباع السلطان في صورة الذين يدافعون عن الظلم والعبودية والخيانة فيقول على لسان "صائب" أحد جواسيس السلطان : "إن ما ذكرته من الألفاظ الضخمة كالضمير ، والحرية ، والنفس الأبية ، إنما يلجأ إليها أهل الفاقة الذي تضيق دونهم سبل الرزق"[1].

٧- وكلما أتيحت فرصة للكاتب خرج على إطار القصة وتحول إلى أسلوب الخطابة الذي يصب فيه جام غضبه بطريقة مباشرة إلى كل ما يتعلق بالسلطان ، كقوله عن الأستانة : "دار الخلافة ومصدر متاعب الأحرار ومرجع آمالهم ، ونشرف على يلدز مدفن الأفكار الحرة وبؤرة الجواسيس ومسرح أهل المطامع والأغراض"[2]

---

[1] المرجع السابق : ص٥٩.

[2] المرجع السابق : ص٨١.

وقوله عن البوسفور : "أصبح سطحة كالصحيفة البيضاء لا يخترقه قارب ، ولا تمخر فيه سفينة خوفاً من غضب رب يلدز ، لأنه أمر الناس ألا يعكروا ماءه ليلاً وإلا أرسلهم إلى قاعه جثثاً هامدة .. وقد عاصر أجيالاً منهم فلم يمر به جيل أتعس حالاً من هذا الجيل ، حتى في أقدم أزمنة الاستبداد"[1].

٨- يصور جورجي زيدان السلطان وهو من السطوة والمنعة والرفاهية والنعيم بمكان بأنه أتعس أبناء السلطنة حالاً ، وأكثرهم خوفاً وقلقاً ، فهو لذلك لا يذوق حلاوة النوم من شدة التعب والأرق والهواجس المزعجة ، يقضي نهاره في محاكمة الأحرار ومن يشي بهم رجاله ، ويقضي ليله ساهراً في قراءة التقارير السرية التي يبعث بها العسس ، لذلك كان شديد الشك كثير التردد في اتخاذ القرارات.

٩- أن السلطان كما يصوره جورجي زيدان في رواية الانقلاب العثماني لا يقتنع بأي نظرية سياسية في الحكم سوى نظرية "ماكيافيلي" التي تبيح القتل في سبيل الحفاظ على السلطة ، وأنه أصبح يحب القتل لمجرد القتل ، يخادع لمجرد الخداع والخوف على الكرسي.

١٠-يرسم الكاتب للسلطان صورة جسدية فيما يلي : "نحيف الجسم ربعة أو تحت الربعة ، لا يزيد طوله على خمسة أقدام ، عصبي المزاج ، وكان في شبابه طلق المحيا مستدير الوجه ، فأصبح يومئذ وقد تغيرت سحنته لفرط ما عاناه من بواعث الحذر على حياته ، لأنه قاسى عذاب الموت وكابد مرارة الاستعباد رغبة في الاستبداد .. برز فكاه ووجنتاه وأنفه وخفت لحيته وغارت عيناه لارتخاء الجفنين العلويين من الشيخوخة ، وظهرت غضون وجهه وتساقط شعر رأسه فصار يغطي صلعته بطربوش كبير ينزل إلى أذنيه .. وأصبح في شيخوخته سوداوي المزاج ، فإذا رأيته تحسبه مثقلاً بالهموم ولو كان في أسعد أحواله"[2].

---

[1] المرجع السابق : ص٩٠.

[2] المرجع السابق : ص٩٥.

١١-ينسب جورجي زيدان إلى السلطان أنه كان يرى أن الشعب العثماني ليس مستعداً للحكم بالدستور ، وأنه كان يرى أن الدستور والحكم به يخالف الشرع الإسلامي الشريف ، لأن الخلفاء الراشدين لم يحكموا به ، وأنه كان يرى أن الدستور والديمقراطية من بدع النصارى ، وأن عدم الالتزام به سنة من سنن الرسول صلى الله عليه وسلم[1].

١٢-يجعل الكاتب العلاقات التي تربط بين السلطان وغيره من الناس علاقة الخوف أو القهر أو الطمع ، ويجعل ذلك قانوناً يحيط بكل علاقات السلطان ، حتى مع أبنائه وزوجاته ، وأن أية بادرة إنسانية تبدو من الشخصيات المحيطة به فإنه يعمد إلى قتلها ثم استخدامها لمطامعه الذاتية.

هذه الصورة القبيحة التي رسمها جورجي زيدان لوجه السلطان عبد الحميد ليست صورة فنية تعبر عن وجهة نظر خاصة ، بل هي صورة مشوهة استخدم فيها جورجي زيدان التلاعب بالأحداث التاريخية وتقديمها بصورة دعائية ، بحيث لا يحاسب عليها بمنطق الصدق التاريخي ، بينما يعمل على استخدام القناعة التاريخية في التأثير بها وليس القناعة الفنية ، وهي في ذلك تشبه أسلوب الإشاعات أو أسلوب الترهات والأباطيل.

فجورجي زيدان في كل رواياته يدعي أنه يكتب تاريخاً ، وأنه إنما يستخدم أسلوب الرواية في نشر التاريخ لترغيب الناس في مطالعته فحسب ، كما أنه يدعي أن العمدة في رواياته على التاريخ وأن الحوادث الخيالية المصاحبة للرواية لا تؤثر أبداً في صدق الأحداث التاريخية ، وإنما يؤتى بها فقط لتشويق القراء ، بل يصرح بالقول بأن "الاعتماد على ما يجيء في الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ ، من حيث الزمان والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة"[2].

---

[1] المرجع السابق : ص١١٣.

[2] جورجي زيدان : الحجاج بن يوسف الثقفي ، ط دار الهلال (المقدمة).

لكن القارئ المدقق يلاحظ أن جورجي زيدان لم يف بمنهجه هذا في تصويره لشخصية السلطان عبد الحميد[1] ، بل إنه يشوه الحقائق التاريخية بالوسائل التالية :

١-يقدم المعلومات الناقصة عن حياة السلطان ، مثال ذلك أن السلطان عبد الحميد كان يجيد من اللغات : العربية والفارسية بالإضافة إلى التركية وأنه كان يعرف بعضاً من الفرنسية بحيث يمكنه أن يفهمها عن طريق الاستعانة بالقاموس[2] ، لكن جورجي زيدان عندما يتحدث عن ثقافته يقول : "إنه ضعيف في اللغة الفرنسية" ولا يذكر بعد ذلك شيئاً ، فيبدو السلطان وكأنه لا يعرف سوى القليل.

ومثال ذلك أيضاً أن جورجي زيدان لا يذكر شيئاً عن علاقة مصطفى كامل بالسلطان عبد الحميد ، ولا يذكر شيئاً عن علاقة حركة جمعية الاتحاد والترقي بالجمعيات الماسونية الإنجليزية والفرنسية ، كما أنه لا يذكر شيئاً عن علاقة زعماء الانقلاب بالمنظمات اليهودية ، ولا يذكر شيئاً عن موقف السلطان من اليهود في فلسطين ، و لم يذكر أن قصر اللاتيني الذي سجن فيه السلطان بعد خلعه في مدينة سلانيك كان ملكاً لأحد اليهود.

ومثل ذلك أيضاً تلك المعلومات التي يقدمها عن زوجة والد السلطان التي أصبحت له بمثابة الأم ، وكان يحبها مثل حبه لأمه التي ماتت في طفولته ، إذ يصورها جورجي زيدان على أنها مجرد أداة تقوم فقط بإدارة دور الحريم وأن السلطان كان يستخدمها في الدسائس والمؤامرات.

٢-إن جورجي زيدان يقطع الأحداث التاريخية ويوردها في غير سياقها ، فتبدو صورة السلطان من خلالها مشوهة مثيرة للسخرية ، مثل إيراده حجم النفقات التي يصرفها السلطان على بيته أو على حاشيته دون أن يذكر أن حجمها ضئيل بالنسبة لما كان ينفق في بيوت سابقيه أو معاصريه من السلاطين ، وحديثه كذلك عن

---

[1] جورجي زيدان : الانقلاب العثماني ، ص١٦٠.

[2] مذكرات السلطان عبد الحميد الثاني ، إعداد محمد حرب ، كتاب الهلال ، سنة ١٩٨٥.

تفريط السلطان دون أن يذكر أن الديون الخارجية للدولة قد انخفضت في عهده من ٣٠٠ مليون ليرة إلى ٣٠ مليون ليرة فقط.

٣-كما أن جورجي زيدان يورد الأحداث التي يأخذها الناس ويعيبونها على الاتحاديين فيقدمها في صورة مقبولة لا يجد فيها بأسًا ، مثل إدمان أكثرهم للخمر ، وتحالفهم مع الدول الاستعمارية ضد دولتهم ، وقبولهم المساعدة من هذه الدول وخدمتهم لمصالحها.

٤-كما أنه لم يذكر الظروف العامة التي كانت تحيط بالدولة العثمانية ، لأنه لو فعل ذلك لقدم مبرراً مقنعاً للسلطان في كثير من أفعاله.

وفي الختام فإن جورجي زيدان رسم صورة دعائية منفرة لوجه تركي يتمثل في نموذج السلطان الجائر ، بل شوه صورته الحقيقية الواقعية و لم يرسم صورة فنية تعبر عن وجهة نظر أو تحاول الكشف عن حقيقة إنسانية يؤمن الكاتب أنها حقيقة.

ثالثاً : أم محسن

"أم محسن" في رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم امرأة تركية ، أو امرأة مصرية من أصول تركية ، هي أم محسن ابن الفلاح الغني ، لم يسم توفيق الحكيم هذه المرأة باسم معين ، بل اكتفى بأن أطلق عليها "والدة محسن" وجعلها نموذجاً خاصاً للمرأة التركية أو للشخصية التركية.

ورواية عودة الروح -رغم أنها أكثر نضجاً من الروايتين السابقتين- لم تنتهج المنهج الواقعي الفني الذي يكتفي بإبراز السمات الذاتية للشخصيات التي تحرك العالم الواقعي المصور ، بل إنها تعتمد على إبراز الموقف الفكري الذي آمن به توفيق الحكيم ، وأراد أن يعبر عنه في هذه الرواية ، وأراد أن ينشره بين الناس أو يبشر به في هذا الموقف وهو : النظر إلى جميع أفعال الفلاح المصري على أنها تدل على عظمة كامنة فيه ، تلك العظمة التي اكتسبها عن أجداده الفراعنة دون أن يدري ، ويظهر أن مفتاح السر في هذه العظمة يكمن في مفهوم "الوحدة" أو الاتحاد.

وفي سبيل هذا الهدف راح الحكيم يقارن بين نموذج الفلاح المصري الأصيل وعدة نماذج أختارها من بين الناس الذين يعيشون على أرض مصر ، لكنهم يختلفون عن طابع الفلاحين ، هذه النماذج هي :

١- النموذج البدوي متمثلا في "عبد العاطي البدوي" .

٢- النموذج الفرنسي متمثلا في "مسيو فوكيه" .

٣- النموذج البريطاني متمثلا في "مستر بلاك" .

٤- ثم النموذج التركي متمثلا في "والدة محسن" .

قلت إن كل واحد من هؤلاء الأشخاص نموذج ، لأن الصراع الذي يدور في عودة الروح يدور حقيقة بين نماذج لا بين ذوات أو شخصيات حية نامية ، فالهدف من حركة الشخصيات وأقوالها وأفعالها في عودة الروح يرتكز في جوهرة على محور واحد وهو إبراز روح المعبد التي تسري في عروق المصريين ، وليس الهدف إبراز دوافعهم الذاتية أو متطلبات حياتهم أو ظروفهم ، وما دام الأمر كذلك فليس من المتوقع في مثل هذه الأنشودة التي يتغنى فيها الحكيم بالشخصية المصرية أن تطري شخصية أخرى.

لذلك نجده يصور كل عيب في الإنسان المصري على أنه حسنة ، ويضخم كل عيب فيما سواه ، فإذا ما نام الفلاح المصري هو وأولاده وحيواناته وطيوره في حجرة واحدة فذلك لأن حكمة الوحدة بين الإنسان والحيوان تتحقق في سلوكه ، وتستجيب لفلسفة سارية فيه منذ سبعة آلاف عام.

أما البدو فإنهم إذا تجمعوا حول القصعة ليأكلوا منها فيشبههم الحكيم بالحيوانات المفترسة أو المتوحشة ، رؤية توفيق الحكيم في عودة الروح -إذن- رؤية متحيزة وليست محايدة أو واقعية ، ورسمه للشخصيات لم يكن هدفه تصوير الواقع بل هدفه التعبير أو التفسير المغرض لفكرة آمن بها وحاول الدعوة إليها ، والذي يعنينا في هذا المقام هو الكيفية التي صور بها كاتب عودة الروح "أم محسن" بوصفها نموذجاً للمرأة التركية المصرية.

تجدر الإشارة أولاً إلى أن شخصية محسن في الرواية هي صورة توفيق الحكيم نفسه في الرواية ، ومحسن نفسه واحد من "الشعب" ويقصد الحكيم بالشعب هنا جماعة من الشخصيات تعيش متحدة في مكان واحد ، وتشمل هذه الشخصيات كلاً من حنفي أبو زعيزع الرئيس الشرفي ، وعبدة المهندس ، وسليم الضابط المخلوع ، وزنوبة.

وهؤلاء الأشخاص هم الذين تدور الأحداث القصصية الكبيرة حولهم وهم الشعب حسب تعبير توفيق الحكيم ، وكل واحد منهم نموذج ، فمحسن نموذج للجيل المثقف من الشباب المصري ، وحنفي نموذج للجيل القديم من المثقفين.

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن الرؤية التي ينظر الراوي بها إلى الأم التي نتحدث عنها هي رؤية محسن نفسه ، فالراوي عندما يتحدث عنها يتخذ من رؤية محسن وسيلة لكشف الجوانب المتعلقة بها. مما يدل على أن الرؤية هنا غير عدائية ، كما كان الحال في رواية الانقلاب العثماني.

يصور الكاتب والدة محسن في عدة لوحات :

١- اللوحة الأولى يصورها فيها وهي طفلة صغيرة ، ويجعل الحكيم هذه اللوحة مرسومة على لسان أم "سنية" وسنية هذه هي الفتاة التي أحبها الشعب كله في وقت واحد: حنفي وعبده وسليم ومحسن ، تقول أم سنية عن صديقتها القديمة أم محسن موجهة كلامها لمحسن : "نينتك كانت بنت أتراك ، من عيلة تركية ، وكانت أصغرنا لكن كانت شيختنا ، وكلنا كنا نخاف منها ، ونحسب حسابها ، بنت الجندي التركي أبو شنب أصفر ، ومفيش لعبة إلا ونعملها الريسة ، وكنا مسمينها الملكة بنت السلطان وكانت تحب تميز نفسها عنا إن لبسنا في العيد أحمر تلبس هي أخضر ، وإن لبسنا أخضر تلبس أحمر ، ويا ويلنا لما تزعل منا ، كانت تقول إن بكرة أبقى غنية خالص وأشتريكم عندي جواري وعبيد"[1].

---

[1] توفيق الحكيم : عودة الروح ط مكتبة الآداب د. ت جـ١ صـ ٩٥.

٢- أما اللوحة الثانية فيصورها الحكيم خلال العلاقة التي نشأت بين هذه الوالدة التركية وبين شخلع العالمة المشهورة ، فكل واحدة منهما أعجبت بالأخرى ، يقول الراوي عن هذه العلاقة :

"أعجبها من تلك العالمة المشهورة حسن خلقها وأدبها وتواضعها وذوقها فاستظرفتها ، وكذلك رأت شخلع والدة محسن بين جموع السيدات فاستلفتت أنظارها بما كانت عليه من أبهة الشخصية فتعارفتا"[1].

٣- وأما اللوحة الثالثة فتصور أم محسن - الزوجة التركية المتزوجة من فلاح - أثناء إعدادها لعزومة مفتش الري الإنجليزي وأحد موظفي الآثار الفرنسيين بمناسبة تشريفهما المديرية ، يصور الراوي هذه الأم وهي تتفقد الخروف "الأوزي" وهي يُحشى ويزيّن بالورد والزهر والعتر ، كما يصور العلاقة التي تربط هذه الأم بوصفها نموذجا للتركي المتمصر والفلاح المصري من خلال هذه الفقرة الحوارية.

"شايف يا محسن : بكرة يقولوا عزومتنا أحسن من عزومة المدير. ودخل عندئذ ناظر العزبة يرتدي "غزليته" الممتازة ويحمل قفة بها بضعة أزواج من الحمام والدجاج ، فنظرت إليها الست ثم قالت شذراً : بس دول اللي لقيتهم في العزبة؟!

فأجاب الناظر في خشية وتأدب :

الفلاحين فقراء مساكين يا ست :

فقالت السيدة بجفاء :

- فقراء مساكين!.. لو كنت شغلت الكرباج كنت جبت قد دول مرتين ، لكن أنت ناظر غشيم ، فسكت الناظر ثم رفع رأسه وأشار إلي الضأن الأوزي مبتسمًا وقال مراضيًا السيدة :

---

[1] المرجع السابق جـ١ صـ١٤٦.

- ما هو الخير كتير يا ست .. دا الواحد منا بلا قافية يا فلاحين مـــا يـــدوق اللحم إلا من الموسم للوسم.

فلم تجب وأقترب منها محسن وقال :

- يا نينة .. الأكل كدة كفاية علشان ضيفين!

فقالت :

- أنا عايزة عزومتنا تكون أحسن من عزومة المدير.

ثم التفتت إلي الناظر ، ونظرت إلي ملابسه ثم قالت منتهرة :

- أمشي يا راجل يا فلاح .. ألبس أحسن ما عندك!

فأطرق الرجل خجلا ، و لم ينبس بحرف ، وقد أحمر وجهة قليـــلا ، ولاحـــظ محسن خفية ذلك ، فتأثر له ، ورأت الست وجومه ، فأعادت الكرة بقوة هذه المرة :

- الله عجايب ! واقف لية ؟ مستنظر إيه ؟

فأجاب الرجل بصوت ضعيف متلعثم ، وابتسامة الحائر الساذج الخجل وهـــو ينظر إلي الأرض :

- ما هو دة يا ست أحسن ما عندي!

وسكت قليلا مطرقا ثم رفع رأسة ، وقال في بساطة واعتقاد وهو يتناول طرف ثوبه ويريه للسيدة :

- ودي شينة يا ست ؟ وحياة رأس النبي دي غزلي ؟

فلم تتنازل السيدة إلي رؤية ثوبه وأدارت ظهرها ومشت إلي عمل تلاحظـــه ، وسار خلفها محسن وهو يود لو يخلو إليها ليرجوها أن تخفف من وطأتها علـــى هـــؤلاء القوم وليفهمها أن هؤلاء الفلاحين المساكين لا يعرفون الأبهة"[1].

---

[1] المرجع السابق جـــ٢ صـــ٤٣ ،صـــ ٤٤.

هذه العلاقة التي يكشف عنها توفيق الحكيم بين السيدة أم محسن وبين الفلاحين العاملين في عزبة زوجها أو عزبتها هي ، لا تحددها علاقة أصحاب الأرض بالعمال ، بل هي علاقة التركي بالفلاح ، يدل على ذلك أن العلاقة التي تقوم بينها وبين زوجها والد محسن لا تختلف كثيراً عن علاقتها بسائر الفلاحين ، فهي تخاطبه بلهجة السيدة الآمرة للخادم ، فعندما يطلب منها جبنة في العزومة المذكورة تقول له.

- "بتقول إية بسلامتك؟.. العزايم؟ أنا واحده أفهم الصورة إيه ، ومتربية في بيوت بشوات وأعرف الأكل العثمانلي ، مين يقول إن بعد الخروف المحشي بالزبيب والبندق والصنيبر والفراخ والحمام أللي بالتربية والشركسية والألنجي ضلمة حد يأكل جبنة؟"[1] ثم تقول له مداعبة : "علشان تعرف أني مدنتك ورقيتك يا فلاح يا جعيدي"[2].

وقد أدت هذه العلاقة المتنافرة بين أم محسن التركية الأصل وبين سائر الفلاحين إلى لون من القطيعة والنفور بينها وبين كل من ينتمي إلى الفلاحين ، حتى أبنها محسن ، لأنه ابن فلاح أيضاً ، فقد كانت - كما يقول الكاتب -"تحس دائماً أن ما يربطها بابنها إنما هي صلة تكاد تكون رسمية شرعية لا أكثر .. .. أو أن السبب اختلاف طبائعهما منذ بدأ الغلام يعقل. وأنها ما كانت ترى منه اتفاقاً معها في الميول"[3].

ويمكن إجمال الصورة التي رسمها الكاتب في هذه اللوحات الثلاث لأم محسن في صفة واحدة ركز عليها الحكيم ، وهي : "حب الأبهة" وفي سبيل هذه الأبهة يمكن لأم محسن أن تضحي بكل شيء ، فهي تحس في نفسها منذ أن كانت طفلة بأنها متميزة عن أقرانها ، كما أنها تؤمن إيماناً لا يتزعزع بأن الفلاح أقل منها شأناً ، مهما كان ماله ومهما كانت علاقتها به.

---

[1] المرجع السابق جـ٢ صـ ٤٨.

[2] المرجع السابق جـ٢ صـ ٥١.

[3] المرجع السابق جـ٢ صـ ٧١.

هذه الصورة التي يرسمها الحكيم للتركي لا يرسمها لذاتها بل يستخدمها هي وصورة البدوي لإبراز صورة الفلاح ، بالمظهر الذي يريده الحكيم ، وليس بالمظهر الذي هو عليه.

جـ- الخاتمة :

بعد هذا العرض الذي تناول جوانب الصورة المرسومة للوجه التركي في أذهان العامة والخاصة في الوطن العربي ، وكذلك في الرواية العربية ممثلة في روايات ثلاثة تمثل ثلاثة اتجاهات فكرية/ظهرت الأولى في نهاية القرن التاسع عشر ، والثانية في أخر العقد الأول ، والثالثة في أوائل العقد الرابع من . . القرن العشرين .

بعد هذا العرض يمكن الحكم بأن هذه الصورة ليست صورة حقيقية بل هي مشوشة/لم تحظ بأي قدر من التعاطف أو الإعجاب.

ويلاحظ أن صورة التركي سواء في الأذهان أم في الرواية في العصر الحديث لم تتطور ، بل ظلت محتفظة بمجموعة من السمات والخصائص المشينة كالصلف والكبر والتسلط والعناد واحتقار الناس وغير ذلك ، مما يدل على أنها غير واقعية.

كما يلاحظ أن هذه الصورة لا تعبر عن حقيقة التركي في الواقع ، فليست شخصية الباشا التركي مطابقة لشخصية أحمد باشا المينكلي ، وليست شخصية السلطان عبد الحميد مطابقة حقيقة لصورته التي رسمها جورجي زيدان له ، وليست صورة المرأة التركية المتمصرة بهذه الفظاظة التي رسمها توفيق الحكيم ، بل هناك الكثير من المبالغة والتضخيم في الصفات غير المعتادة ، ولعل ذلك يعود إلى سببين رئيسين :

الأول : أن فن الرواية في الوطن العربي في بداية عهده كان يعتمد على النماذج وعلى التضخيم والتهويل في الصفات التي تتحلى بها هذه النماذج القصصية.

الثاني : أن الأدب العربي بل الثقافة العربية جملة قد أصيبت بمفهومين براقين وجها الثقافة العربية وجهة خاصة ، المفهوم الأولى هو "الإصلاح" والمفهوم الثاني هو "التنوير".

تحت عباءة الإصلاح حاول المثقفون بالثقافة العربية الإسلامية أن يستخدموا الأدب وسيلة في سبيل ما أسموه إيقاظ الأمة بغية العودة إلي أصول الشريعة.

وتحت عباءة التنوير عمل المثقفون بالثقافة الغربية على استخدام الأدب أيضًا وسيلة لما أسموه تنوير الناس وتعريفهم بحقوقهم.

لكن الفريقين ينصّبان أنفسهم معلمين للشعب ، ويتخيلون أنهم المتعلمون بين شعب جاهل ، وأنهم المثقفون بين شعب متخلف ، وقد أدى افتراض التخلف في المتلقين إلي أن تحول الشعر والرواية والمسرحيات إلي خطب حماسية أو دروس أو أوامر أو حيل دعائية.

كما أدى إلي قلب الأوضاع الأدبية ، إذ أصبحت الصور الشعبية مستقاة من الصور الأدبية وليس العكس ، لأن المفترض أن يكون الأدب صورة للواقع لا أن يكون الواقع صورة للأدب.

وليس هناك وسيلة لكشف هذا الوضع المقلوب إلا تعرية الحقائق وكشف الحيل التي يستخدمها الأدباء الوعاظ من دعاة الإصلاح أو التنوير -فلم يعد هذا أو ذاك من وظائف الأدب- حتى لا يقال أن هذه القصص من التراث فتحاط بهالة من التقديس ، فيحرم المساس بها من قبل أيدي النقاد ، وتتحول هذه القداسة إلي قيد يكبل عقول القراء ، ولا يمنحهم الحرية في النظر إلي الأمور بروح محايدة إلي الشخصية التركية أو غيرها ، والتي تمكنهم من أن يرسموا لها الصورة الحقيقية لا الصورة المملاة عليهم. ولعل هذا البحث قد فتح الطريق إلي الوصول إلي هذه الغاية.



النقد التاريخي للأدب بين لطفي جمعة وطه حسين

القسم الثاني

في مناهج النقد

النقد التاريخي للأدب

بين لطفي جمعة وطه حسين(*)

يعد كتاب "الشهاب الراصد" الذي ألفه محمد لطفي جمعه سنة ١٩٢٦ للرد على كتاب "في الشعر الجاهلي" لطه حسين من أكثر الكتب تأثيراً في تقويم المنهج النقدي التاريخي ، الذي كان لطه حسين الفضل في التبشير به في النقد العربي الحديث ، كما أنه يعد أقوى المعاول التي تعاضدت في ذلك الحين على هدم الدعاوى الجانبية التي أثارها طه حسين أثناء حديثة عن تطبيق هذا المنهج على الشعر الجاهلي ، وكان الشهاب الراصد أحد الكتب التي عملت على إظهار خطأ النتائج التي أنتهي إليها طه حسين بالنسبة للشعر الجاهلي نفسه.

فقد توافر لصاحب هذا الكتاب (لطفي جمعه) من عدة البحث ما لم يتوافر لغيرة من الذين تصدوا لكتاب طه حسين ، فقد كان ينتمي إلي المعسكر نفسه الذي ينتمي إلية طه حسين ، فهو غزير الثقافة ، عارف باللغات الفرنسية والإنجليزية وغيرهما من اللغات الأوربية ، واسع الاطلاع على الآداب الأوربية الحديثة والقديمة بالإضافة إلي تبحره في الثقافة العربية القديمة ، يؤمن بحرية الفكر إلي أبعد حدود مثل طه حسين ، كما أنه لم يكن منتميا إلي أي من الموسسات التقليدية التي رماها طه حسين بالتخلف والغفلة (الأزهر ودار العلوم ومدرسة القضاء الشرعي والمدارس الحكومية) مما يبرئ نقده لطه حسين من مغبة الثأر أو الانتقام لشرف الطائفة التي ينتمي إليها.

بالإضافة إلي ذلك فأنة قصر اهتمامه في الرد على طه حسين على صلب بحثه وهو "المنهج الذي ادعاه" والطريقة التي زعم أنه ألتزمها في البحث ، فقد صرح لطفي جمعة" أكثر من مرة في كتابه بأنه لا يقصد الرد على طه حسين في مجال شطلطة

(*) ألقي هذا البحث في الندوة التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة ، في ذكرى محمد لطفي جمعة يوم السبت ١٠ فبراير سنة ٢٠٠١م.

في الأمور الدينية ، لأنه كما يقول يترك ذلك لعلماء الدين . رغم أنه لم يستطع أن يمنع نفسه من تناول طه حسين باللوم والتعنيف في أمور رأي أن طه حسين قد تجاوز فيها حدود البحث إلي الطعن في الثوابت العقدية. أيا كان الأمر فإن كتاب الشهاب الراصد من أكثر الكتب التي تناولت كتاب طه حسين بالنقد اهتماما بقضية المنهج النقدي التاريخي الذي ولع به طه حسين ، وكان له فضل السبق إليه والتبشير به.

إن دراسة هذا المنهج النقدي التاريخي الآن والكشف عن ملابساته إبان ولوجه ساحة النقد العربي أمر لا غنى عنه في مجال التأريخ للمناهج النقدية الحديثة ، فقد كان لهذا المنهج من التأثير على الحركة النقدية العربية في العصر الحديث ما لم يتهيأ لسواه من المناهج ، وأصبح لطه حسين بفضله مدرسة لها تلاميذها ، وكان أكثر شيء يميز أنصار هذه المدرسة هو هذا المنهج التاريخ الوضعي العلمي.

والحقيقة أن هذا الانتشار الذي لقيه هذا المنهج وهذا التأثير الضخم الذي أحدثه لم يكن بسبب حجة طه حسين أو براعته في عرضه. وإنما لأن هذا المنهج العقلاني كان يلائم العقل العربي في هذا العصر الحديث ، فهو التيار العام والموجة العارمة التي ركب طه حسين ناصيتها ، وأثار من الصخب حولها وحوله ما لا يخفى ، بسبب استفزازه للمشاعر الدينية وهجومه الحاد على المدارس التقليدية المستقرة.

يروي لنا لطفي جمعة السبب الذي دفعة إلي تأليف كتابة "الشهاب الراصد" بقولة : "في شهر يونيه سنه ١٩٢٦ حضر إلي وفد من علماء الأزهر ومنهم يوسف الدجوى والشيخ مفتاح رئيس الوعظ ، والخضر حسين وغيرهم ، وعرضوا على مبلغ خمسين جنيها لرفع دعوى على الدكتور طه حسين ، لما كتبة في كتاب الشعر الجاهلي وعرضوا على الكتاب فرفضت الأتعاب ، وصممت على تأليف كتاب في الرد على طه حسين ، وكان نتيجة هذا هو كتاب "الشهاب الراصد" الذي نشر في ١٥ نوفمبر سنة ١٩٢٦"[1].

---

[1] مذكرات محمد لطفي جمعه. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٠ص٥٣٦.

ويفهم من ذلك أن لطفي جمعة كان يرى أن الرد على الكتب وما جاء فيها من آراء أيا كان نوعها لا يكون عن طريق القضاء ، وإنما عن طريق الحجة التي تقارع الحجة وتبطل الفرية ، والرأي الذي يقارع بالرأي.

لكن هناك أمورًا تثير التساؤل حول تأليف هذا الكتاب ، منها :

أولاً : لماذا تصدى لطفي جمعة لطه حسين في كتابه في الشعر الجاهلي وهو في مجال النقد التاريخي للأدب ، و لم يتصد لكتاب "الخلافة وأصول الحكم" لعلي عبد الرازق ؟ رغم أن الكتاب الأول بعيد عن تخصصه ، والكتاب الثاني قريب جداً من مجاله ، فقد كان موضوع أطروحة لطفي جمعة للدكتوراه عن "دستور المدينة في عهد النبي صلي الله علية سلم" أي في مجال الخلافة وأصول الحكم.

ثانيهما : أن لطفي جمعة قد سخر سخرية شديدة من أولئك الذين تصدوا لجيمس جويس في روايته عوليس ، واتهموه بالكفر وإفساد الأخلاق ، لأن لطفي جمعة كما يقول يؤمن بحرية الفكر والعقيدة ويؤمن بضرورة عدم وضع أية قيود تكبل الرأي ، أو الرأي الأخر مهما كان الموضوع الذي يتناوله. فلماذا وقف في صف المهاجمين لطه حسين ؟ لمجرد أنه تناول الموضوعات الواردة في أحد الكتب المقدسة تناولاً وضعيا مادياً يستخدم أسلوب الشك أو الأسلوب العلمي ، ووقف في صف جيمس جويس وسخر ممن وقفوا ضده ؟!.

ثالثهما : لماذا لم يرد طه حسين على ما ورد في كتاب الشهاب الراصد ولو بكلمة واحدة؟ بل لماذا لم يرد على لطفي جمعة في سائر هجومه اللاحق عليه ، عندما كتب كتابة "مستقبل الثقافة في مصر" وانتقده لطفي جمعة انتقادا حاداً ؟.

يقدم لطفي جمعة ما يمكن أنه يعد مبررا للإجابة على التساؤل الأول قائلا في مقدمة "الشهاب الراصد": فلما وقع لنا الكتاب وقرأنا فصوله دهشنا مما حواه مخالفا للعلم والتاريخ والأدب ، ورأينا من واجبنا أنْ نقوم بغرض نقده ، من تلك الناحيات

دون أن نتعرض للمسائلة الدينية التي أثارها المؤلف ، لعلمنا بأن في مصر وفي العالم العربي علماء فطاحل يستطيعون الرد عليه من الناحية الدينية"[1].

فكأن لطفي جمعة قد أعرض عن الرد على الجوانب الدينية ، ثقة منه بأن في مصر والعالم العربي من العلماء الإجلاء في مجال الدين من يمكنهم ذلك. لكن ذلك التبرير يضعف إذا عرفنا أن لطفي جمعة قد رد على منصور فهمي في بحثه الذي تقدم به إلي السوربون عن "المرأة المسلمة" ، وتناول فيه أمهات المؤمنين ، والنبي صلى الله عليه وسلم بالطعن ، وهو موضوع ديني.

إذ كان يمكن للطفي جمعة أن يترك أمر الرد على هذه الرسالة إلي علماء الدين أيضًا ممن كانوا يجيدون الفرنسية أمثال الشيخ مصطفى عبد الرازق وغيره.

وما نظن أن لطفي جمعة قد أعرض عن الرد على كتاب الخلافة وأصول الحكم إلا لواحدة من اثنتين : إما أن يكون راضيا عما توصل إليه على عبد الرازق وعن المنهج الذي استخدمه ، وإما أن تكون هناك أمور سياسية وعلاقات شخصية حالت دون الخوض في الموضوع برمته.

أما التساؤل الثاني المتعلق بإيمان لطفي جمعة بحرية الفكر ، ورغم ذلك هاجم طه حسين ، فإن لطفي جمعة كان يرى أن طه حسين خرج من دائرة الحرية الفكرية في كتابة إلي مجال التجريح والقذف ، واستخدم البحث العلمي باعتباره واجهة يتستر وراءها كي ينفث تعصبه ، يقول : "والحقيقة أن كتاب في الشعر الجاهلي عبارة عن بعض نصوص صحيحه أو مزورة ، وبعض أكاذيب وأساطير ، وشيء من التهويل ، وشيء من السياسة ، وشيء من الخرق ، وكثير من الشعوبية والتعصب ضد العرب وعقائدهم"[2].

---

[1] محمد لطفي جمعة. الشهاب الراصد مطبعة المقتطف والمقطم سنة ١٩٢٦ ص (أ) المقدمة.

[2] المرجع السابق ص (ب) المقدمة

من أجل ذلك كان نقد لطفي جمعة لكتاب في الشعر الجاهلي نقداً موجهًا كما يرى لمنهج البحث وأصوله ، وليس مصادرة للحرية الفكرية ، فهو كما يقول يقوم خطأ طه حسين وينبه إلي عدم التزامه بمنهجه، ولا يصادر حريته. هو إذن نقد لأخطاء منهجية وعلمية ، وهذه الأخطاء لا تدخل في حوزة الحرية الفكرية.

وأما عدم رد طه حسين على ما كتبه لطفي جمعةً فيعود إلي طبيعة التكوين الثقافي في مصر في العصر الحديث ، فمنذ بداية النهضة الحديثة والحياة العقلية في مصر يتجاذبها قطبان متنافران ، هما : حركة الإصلاح ، وحركة التنوير ، أقطاب حركة التنوير أبرع جدلاً ، وأقدر على سوق الحجج والبراهين ، لأن ثقافتهم غربية عقلانية وضعية.

أما أنصار حركة الإصلاح فأكثر جمهوراً ، ومن ثم فإن الجدل علانية على صفحات الصحف لن يكون في صالح التنويريين ، مما جعل التنويريين يتسترون وراء البحث العلمي ، ويخفون أهدافهم الحقيقية ، ومما جعل الإصلاحيين يرفعون أصواتهم بالمقارعة وطلب المنازلة الصريحة أمام الجمهور دون أن يجدوا من خصومهم من يجرؤ على ذلك. وربما يكون هذا السبب هو الذي دفع لطفي جمعه (وهو المحامي الماهر) منذ بداية كتابة إلي التصريح بأنه ينتمي إلي مدرسة الشيخ محمد عبده.

وقد أدى ذلك إلي أن يكون للكتب التي على هذه الشاكله هدفان أحدهما ظاهر والأخر خفي ، ودفع أيضاً إلي أن تتخذ هذه الكتب أساليب خطابية وساخرة وحماسية وعاطفية ، ولذلك فإن أمين الريحاني يعلق على كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" وكتاب لطفي جمعه "الشهاب الراصد" بقولة : "عجيب أمر الأدب في هذا الشرق شرقنا ، وأعجب منه أمر الدين ، فإنك لترى أديباً يكتب كتاباً ضخما في الشعر وغرضه الحقيقي أن يجحد ما جاء في الكتب المنزلة ، ثم يقوم أديب آخر فيكتب كتاباً هو في بحر الأدب العربي والأوربي وآيه في البحث العلمي والجدل والنقد وغرضه الأكبر ..."[1].

---

[1] من رسالة بعثها أمين الريحاني إلي لطفي جمعه في ١٩٢٧/٢/٣راجع كتاب "حوار المفكرين" رسائل أعلام العصر إلي محمد لطفي جمعه خلال نصف قرن ١٩٠٤-١٩٥٣ جمع وتعليق رابح لطفي جمعه. عالم الفكر سنه ٢٠٠٠ ص ٢٢٥

على أن هذا البحث سوف يهتم فقط بقضية المنهج النقدي التاريخي الذي بشـر به طه حسين ثم أنتقده لطفي جمعة وقوّمه ، مهما كان هدف طه حسين ، ومهما كـان هدف لطفي جمعة من كتابيهما ، فهذا المنهج هو الثمرة التي نبتت وترعرعت وأثمـرت وضربت بجذورها في الفكر النقدي العربي ، ومن الجدير بالذكر أن هذا المنهج في ذاتـه لم يكن ليثير أحداً لو أن طه حسين لم يردفه باستطرادات وتوابع تمس العقائد الدينيـة ، فقد نادى به في بعض مقالاته في جريدة السياسة سنه ١٩٢٢ ولم يحظ إلا باستنفار نفـرٍ قليل ، أمثال رفقي العظم ، كما أن النتائج التي انتهى إليها طه حسين لم تكـن مثـيرة ولا جديدة فقد قال بمثلها عدد كبير مـن القدمـاء والمحدثـين أمثـال ابـن سـلام والرافعي وأحمد ضيف.

لكن ما هو منهج "النقد التاريخي" ؟ وما صلة طه حسين به ؟

النقد التاريخي للأدب "جزء من منهج تاريخي عام ، يحاول أن يستنتج الوقـائع التاريخية الغابرة خلال البحث في الآثار الباقية ، ومنها النصوص الأدبية ، باعتبار هـذه النصوص وثائق تاريخية ، يمكن أن تحلل وتستنبط منها النتائج بطريقة قريبة من المنـهج العلمي — وإن لم تكن ترقى إلى درجة الدقة العلمية واليقين العلمي — لأن أدوات هـذا المنهج وهي الوثائق لا تصلح للتجربة والمعاينة العلمية المباشرة كأدوات العلم التجريـبي بل تعتمد على الآثار والقرائن والشواهد التي غالباً مـا يصيبـها التلـف والتحريـف أو الكذب ، وأقرب علم يمكن أن يشبه أو يقارن منهجه بهـذا المنـهج هـو منـهج علم الجيولوجيا.

لذلك فإن هذا المنهج لا يرقى إلى درجة تسميته بعلم التاريخ ، ولا يمكن وصفة بأنه منهج علمي إلا مجازاً. وبخاصة إذا تعلق الأمر بروايات شفوية غير معلومة المصـادر أو بأدب شفوي لم يتمكن جامعوه من تسجيله من أفواه منشئيه ، ورغم ذلك فإن هـذا المنهج -مهما كانت معايبه- أكثر دقة من الطرق القديمة التي تتناول أقوال السلف علـى أنها حقائق لا يتطرق إليها الخلل ، والتي تكتفي بعرض الأحداث والملابسات وتبويبـها

تبويباً مدرسياً يقسم التاريخ الأدبي أو غيره إلى عصور أو بيئات أو غيرها من التقسيمات التي تسهل تعلم التاريخ للناشئة أو تبرر مواقف خاصة أو تقدم المواعظ والعبر.

لكن درجة الصدق التي يحققها تطبيق هذا المنهج تتوقف على ثلاثة أشياء هي :

١- توافر الوثائق وحسن تصنيفها وضبطها وإصلاح خللها.

٢- نقد هذه الوثائق وطرح الزائف منها والمنتحل.

٣- القدرة على بناء الوقائع والأحداث التاريخية ، من خلال الربط بين جزئيات هذه الوثائق وتفسيرها التفسير الصحيح المعتمد على القرائن.

وقد أصبح الأجراء الأول الخاص بتصنيف الوثائق وتبويبها ونشرها والبحث عنها في مظالها أو التنقيب عنها علمًا مستقلاً عرُف بـ"الهورسطيقا" وبرع فيه المؤرخون الألمان براعة واضحة ، مثلما فعل بروكلمان في تاريخ الأدب العربي ، كما أن الأجراء الثالث الخاص بالتفسير وبناء الوثائق أصبح علماً أيضاً عرف بـ"الهرميوطيقا".

أما الإجراء الثاني الخاص بنقد الوثائق فهو صلب المنهج النقدي التاريخي ، بل هو النقد بمعناه الرفيع ، وهو الذي يراد عند إطلاق مصطلح النقد التاريخي ، وهو الإجراء الذي بشّر طه حسين بمنهجه في الدراسات الأدبية العربية ، وأقتنع بمبادئه وحاول تطبيقه على الشعر الجاهلي في كتابه "في الشعر الجاهلي" وهو المنهج الذي عالجه لطفي جمعة في رده على طه حسين ، وأنتقد تطبيق طه حسين له. وهو المنهج الذي استخدمه مارجليوث أيضاً في بحثه عن النحل في الشعر الجاهلي. واستخدمه أكثر المستشرقين في دراساتهم للأدب العربي.

ونحن هنا سوف نكتفي بعرض أهم مبادئ هذا المنهج خلال جهود أستاذين لطه حسين ، تعلم على أيديهما هذا العلم في السوربون ، وتتبع خطواتهما في البحث ،

وحاول تقليدهما في أسلوب المعالجة النقدية ، وفي وصف خصوم المنهج وأنصاره ، ومع ذلك فإنه تتبع النقاط التي حذرا من الوقوع فيها عند تطبيق هذا المنهج فوقع هو فيها بقصد أو بدون قصد ، ولم يزد عليها إلا قليلاً.

هذان الأستاذان هما : "شارل فكتور لانجلوا" الذي كان أستاذاً في كليه الآداب جامعه السوربون ، وتوفي سنه ١٩٢٩ ، وشارل سنيوبوس الذي كان أستاذاً أيضاً في الكلية نفسها وتوفي سنه ١٩٤٢ ، وألفا معاً كتابا أسمياه "المدخل إلي الدراسات التاريخية" خصصاه لشرح أصول هذا المنهج ، وجعلاه في بداية الأمر على هيئة محاضرات ألقيت على الطلاب الجدد في السوربون"[١].

وأول ما يلفت النظر في كتابهما الحرص على تكرار الإشارة إلي جدة هذا المنهج النقدي التاريخي وحداثته ، والتأكيد على أن الشعوب الشرقية بالذات لم يكن لها علم به ، يقول المؤلفان : "مرت قرون في عصور الحضارة الزاهرة قبل أن تلمع البوادر الأولى للنقد بين أذكى الشعوب في العالم ، فالشرقيون والعصور الوسطى لم تكن لديهم فكرة واضحة عنه"[٢].

أخذ طه حسين هذه المقولة وصدر بها كتابه وكررها أكثر من مرة في تباهٍ شديد ، يقول طه حسين في أول فقرة من "في الشعر الجاهلي :" هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد لم يألفه الناس عندنا من قبل"[٣].

---

[١] نقل الدكتور عبد الرحمن بدوي هذا الكتاب إلي العربية في كتابه "النقد التاريخي" ط وكالة المطبوعات بالكويت الطبعة الرابعة سنة ١٩٨١.

[٢] لانجلوا وسنيوبوس "المدخل إلي الدراسات التاريخية" ترجمه عبد الرحمن بدوي في "النقد التاريخي" ص ٤٧.

[٣] طه حسين "النص الكامل لكتاب "في الشعر الجاهلي" مجلة القاهرة عدد ١٥٩ فبراير ١٩٩٦ ص ٢٢ وقد تلقى طه حسين هذه المقولة تلقياً سلبيا ولم يشر إلي الجهود الضخمة التي بذلت في تنقيح نصوص أكثر قدسية من الشعر الجاهلي ، واستخدمت فيها مناهج قريبة جداً من منهج النقد التاريخي ، مثل المنهج الذي استخدمه ابن قيم الجوزية في كتابه "القيم" نقد المنقول.

المبدأ الثاني أن سنيوبوس نبه في هذا الكتاب إلى أن الناقد ينبغي عليه أن يبدأ بحثه بالشك في الوثائق التي يبحثها ، أياً كانت الثقة في هذه الوثائق وأياً من كان قائلها.

يقول سنيو بوس : "فهنا كما في كل علم ، ينبغي أن تكون نقطة الابتداء هي الشك المنهجي ، فكل ما لم يثبت بعد ينبغي أن يظل مؤقتاً موضوعا للشك.

ولتوكيد قضية ما ، ينبغي تقديم الأسباب التي تبرز الاعتقاد بأنها صحيحة صادقة ، فإذا طبق الشك المنهجي على أقوال الوثائق أصبح ارتيابا منهجياً" ثم يقول : "فينبغي على المورخ قبليا أن يرتاب في كل أقوال المولف ، لأنه لا يدي لعل قوله كذب أو خطأ ، إن أقواله لا يمكن أن تكون أكثر من دعاوى ... عليه أن يبدأ أولاً بالشك"[1].

وطه حسين يرفع راية الشك شعاراً له في كتابه ، بل يجعل الشك محوراً يدور عليه المنهج كله ، يقول مبيناً الفرق بين مذهب القدماء ومذهب المحدثين الذي يصرح بأنه ينتمي إليه : "والفرق بين هذين المذهبين في البحث عظيم ، فهو الفرق بين الإيمان الذي يبعث على الاطمئنان والرضا والشك الذي يبعث على القلق والاضطراب"[2].

ويقول "ولعل أشد ما يملكهم الشك حين يجدون من القدماء ثقة واطمئناناً.." إنهم يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً ، وقد يجحدون ما أجمع الناس على أنه حق لا شك فيه"[3] ويقول طه حسين : "للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي"[4].

---

(1) لانجلوا وسنيوبوس مرجع سابق ص ١٢٢.

(2) طه حسين النص الكامل لكتاب "في الشعر الجاهلي" مرجع سابق ص ٢٢.

(3) المرجع السابق ص ٢٣.

(4) المرجع السابق ص ٢٩.

ثالثاً : أن لانجلوا وسنيوبوس يصفان أنصار المنهج الجديد ، منهج النقد التاريخي بالذكاء والفطنة ، ويرمون أنصار المذهب القديم بالغفلة والسذاجة والجبن العقلي ، ويرون أن هذا المنهج الجديد سوف يسبب لأنصار المذهب القديم ألماً شديداً.

يقول لانجلوا : "كل إنسان نزيه يقر بأن لابد عن مجهود عنيف لزعزعه انعدام ملكة النقد ، الذي هو لون أنتشر من ألوان الجبن العقلي ، ولابد من تكرار هذا المجهود باستمرار ، وأنه ليقترن غالباً بألم حقيقي"[1] ثم يقول "نحن هنا بازاء شكل من أكثر أشكال سذاجة الاعتقاد انتشاراً بين الناس"[2] ثم يصف عقل أنصار المنهج الجديد بأنه "أحوذي مفتن خصب بالفروض ، سريع الإدراك ، مبادر إلي حرز الروابط"[3].

وهذا عينه ما وصف به طه حسين أنصار المذهب القديم وأنصار المنهج لجديد بل إنه أردف أوصافه لأنصار القديم بالسخرية منهم ، وقرن أوصافه لأنصار المنهج الجديد بالفخر والتباهي بهم.

رابعاً : وصف لانجلوا أنصار المذهب القديم بأن أعمالهم التاريخية رديئة وأن جمهورهم الذي يسعون إليه أقل خبرة ، وأنهم يعتمدون في كتبهم على العرض التاريخي للأحداث ، يقول "إن ذوى الأعمال الرديئة يسعون إلي جمهور أقل مراقبة من جمهور العلماء المحصلين ، فيلجئون طواعية إلي العرض التاريخي"[4].

وهذا ما وصف به طه حسين كتب أنصار القديم التي ألفوها في تاريخ الأدب العربي ، فهم يذهبون كما يقول "في الأدب مذهب الفقهاء في الفقه بعد أن أغلق باب الاجتهاد"[5] وأنهم مطمئنون إلي صدق الأحداث ، يقسمون تاريخ الأدب إلي عصور واضعين مجموعه من الأدباء في كل عصر.

---

(1) لانجلوا و سنيوبوس "المدخل إلي الدراسات التاريخية" ، مرجع سابق ص ٤٨.
(2) المرجع السابق ص ٦٥ ، ص ٦٦.
(3) المرجع السابق ص ٩٨.
(4) المرجع السابق ص ١٠٧.
(5) طه حسين النص الكامل لكتاب "في الشعر الجاهلي" ص٢٢.

خامساً : أن لانجلوا وسنيوبوس يفرقان بين الحقيقة التاريخية الواقعة وبين الصورة التي يكونها الناس عن هذه الحقيقة ، نتيجة للتدليس أو التخيل ، وأن الذي يحدث الأثر الأكبر في مسار التاريخ ليس هو الحقيقة بل صورة الحقيقة في أذهان الناس. يقول لانجلوا "لا توجد رابطه بين الحقيقة الواقعة والفكرة التي يكونها الإنسان عنها وليست الحقيقة الواقعة بل الفكرة -صادقة كانت أو كاذبة- هي شرط الفعل"[1].

وقد استخدم طه حسين هذا المبدأ في التفريق بين الشعر الجاهلي الحقيقي وما أدعى أنه صورة الشعر الجاهلي كما صنعها الناس والرواة ، أو كما لفقوها.

سادساً : أن طه حسين يقسم نقده إلي شقين ، كما فعل لانجلوا وسنيوبوس ، هذان الشقان هما الظروف التي أنتحت فيها الوثيقة ، ثم تحليل مضمون هذه الوثيقة. وقد أطلق طه حسين على الشق الأول عنوان : أسباب انتحال الشعر الجاهلي ، مثل الحالة السياسية ، والحالة الدينية ، وظهور القصاص وانتشار القصص ، والشعوبية ، وأخلاق الرواة وظروفهم الحياتية.

وخصص الشق الثاني لأدلة انتحال الشعر ، مثل عدم تمثيل الشعر الجاهلي للحياة الدينية والعقلية للعرب في الجاهلية ، وتناقض الوثائق (القرآن والشعر الجاهلي) ، وعدم تمثيل الشعر الجاهلي لتفاوت اللغات القحطانية والعدنانية ، وللهجات العدنانية نفسها.

بالإضافة إلي كل ذلك فإن طه حسين عمل في إطار القوائم التي أشار إليها أستاذاه ، والتي أصبحت قوائم ثابتة بعد تطويرها على أيدي العديد من أفذاذ النقاد. هذه القوائم خاصة بحصر الأسباب التي تؤدي إلي نحل الوثيقة ، وبالأدلة التي تمكن الناقد من الاهتداء إلي الوثائق المنحولة، وبالأسئلة التي يمكن أن تساعد الناقد في مهمته ، مثل : "أن يكون المؤلف يستشعر عطفاً أو كراهية لجماعة من الناس (أمه أو حزب

---

[1] لانجلوا وسنيوبوس "المدخل إلي الدراسات التاريخية" المقدمة ص ح.

أو فرقة أو إقليم أو مدينة أو أسرة)"[1]. أو أن يكون المؤلف (أي المؤلف الحقيقي للوثيقة) قد أنساق وراء غرور فردي أو جماعي ، فكذب ابتغاء تمجيد شخصه هو أو الجماعة التي ينتمي إليها ، وقال ما اعتقد أنه من شانه أن يحدث في القارئ تأثيراً ينطوي على ما يؤكد أنه هو أو بني جماعته كانوا ذوي مناقب جليلة[2]. أو يكون المؤلف قد حاول تملق الجمهور .. بإضافة تفاصيل جذابة مشوقة.

ويلخص سنيوبوس كل هذه الأسباب في سبب واحد ، وهو : أن يكون للراوي المدلس مصلحة في الكذب. ثم يتحدث المؤلفان عن الأسئلة التي تهدي الناقد إلي نقد النص ، مثل ملاءمة النص للهدف الذي أراده المؤلف منه ، أي : هل النص يعد مرآة لقائلة وبيئته وعصرة وموضوعة أم لا ؟ ومثل الأدلة اللغوية "فبعض التراكيب كما يقولان لم يستعمل إلا في بعض الأماكن وفي بعض العصور ، ومعظم المزيفين يخونهم جهلهم في هذه الناحية"[3].

وقد اقتبس طه حسين كل هذه القائمة التي صنعها سنيوبوس ولانجلوا واستخدمها في الأدلة التي ساقها لإثبات أن الشعر الجاهلي منحول ، رغم أن هذه الجوانب التي ألتزم بها طه حسين وبشر بها لم تكن سوى وجه واحد من وجهي المنهج النقدي التاريخي ، لكن هناك وجهاً آخر يتعلق بالمحاذير والأضرار الجانبية الناتجة عن تطبيق هذا المنهج دون حذر.

وهذا الوجه الثاني لم يأخذ به طه حسين بل تجاوزه وأهمله ، ووقع في محاذيره ، مما جعله هدفاً سهلاً للانتقاد ومثاراً للطعن والصخب ، وهو الأمر الذي كان يروق لطه حسين في ذلك الحين ، لأنه أراد بكتابة – كما يشير هو – الثورة على التقاليد ، وتحريك العقول الآسنة.

---

(1) المرجع السابق ص ١٣٠.

(2) المرجع السابق ص ١٣١.

(3) المرجع السابق ص ٦٧.

من هذه المحاذير التي نبه إليها لانجلوا وسنيوبوس أن الناقد ينبغي عليه ألا يكتفي بهذا النقد وحده ، بل ينبغي أن يُتبع نقده هذا بعملية أخرى ، أطلقا عليها "عملية البناء التاريخي" ، ذلك لأن الناقد لو اكتفى بهذا الجزء فقط ، أي الجزء النقدي فسوف "تصبح نتائجه – كما يقول لانجلوا – سلبية ، ويفضي في نهاية التحليل إلى استبعاد الوثائق التي ليست حقاً وثائق ، وكان من شأنها أن توهمنا ، هذا كل ما في الأمر ، إنه يعلمنا ألا نستعمل وثائق سقيمة لكنه لا يعلمنا كيف نفيد من الوثائق السليمة"[1].

وهذا ما وقع فيه طه حسين ، فطه حسين هدم و لم يستطع أن يقيم مكان الهدم بناء وهذا ما أخذه عليه لطفي جمعة ، كما سوف نرى. هدم البناء القديم المتداعي و لم يستطع أن يضع من الصالح من لبناته بناء جديداً.

ومن المحاذير التي أشار إليها لانجلوا أيضًا ضرورة الاعتدال في النقد ، وعدم الإفراط فيه ، أو الاندفاع في تياره ، يقول : "إن الإفراط في النقد هو الذي يؤدي – شأنه شأن الجهل الفاحش – إلي ارتكاب أخطاء ، إنه تطبيق لعمليات النقد في أحوال لا يرجع الحكم فيها إلي النقد ، والإفراط في النقد نسبته إلي النقد كنسبة الحذلقة إلي الدقة ، فبعض الناس يبصرون ألغازاً في كل شيء ، حتى حيث لا توجد ، فيتحذلقون في نصوص واضحة إلي حد أنهم يجعلونها مشكوكاً فيها ، بدعوى تطهيرها من تحريفات موهومة ، ويتقرون آثار تزييف في وثائق صحيحة ، وإنها لحال عقلية عجيبة ، فمن كثرة إلهام غريزة الاعتقاد يأخذون في إتهام كل شيء"[2].

وقد وقع طه حسين في ذلك أيضاً بل تمادى فيه ، فلم يكن هناك نص في التاريخ حظى بالدقة في توثيق روايته والعناية الجماعية بضبط كل حرف فيه مثلما حظى القرآن الكريم ، و لم يكن في حاجة أبدًا إلى طرح التساؤل حوله الآن. لأن ذلك نوع من الحذلقة التي أشار إليها لانجلوا ، وقد أخذ عليه لطفي جمعة هذا المأخذ أيضاً.

---

(1) المرجع السابق ص ٧٥.

(2) المرجع السابق ص ١٠٠ ، ١٠١.

كما حذر لانجلوا أيضاً من المغالاة في الاعتقاد في صدق النتائج التي يسفر عنها تطبيق هذا المنهج التاريخي ، فهذا المنهج لا يرفع التاريخ إلي مرتبة العلم "فالتاريخ – كما يقول سنيوبوس – يعتمد على وثائق لا يرضى أي علم آخر أن يلجأ إلي مثل نوعها"[1] ومن ثم فإن نتائجه ظنية وليست يقينية. لكن طه حسين بالغ في علمية النتائج التي أسفر عنها هذا المنهج ، وقد أخذ لطفي جمعة عليه ذلك أيضاً.

وأخيراً فإن طه حسين وقع في خطأ نبه إليه سنيوبوس وحذر من الوقوع فيه ، وهو أن الناقد ينبغي عليه أن يحلل الوثائق إلي جزئيات ولا يعمم الحكم على الأشخاص أو بمجموعة الوثائق ، عن طريق وصفهم بالصدق أو التدليس ، بل ينبغي أن يقتصر الوصف على جزئية واحدة فقط ، ثم ينتقل إلي جزئية واحدة أخرى فقط ، ثم ينتقل إلي جزئية ثالثة.

فالناقد الذي يعمم الحكم على مجمل الوثائق أو على جميع عمل الأشخاص اعتماداً على جزئية واحدة هو ناقد متأثر بالإجراءات القضائية في تقسيم الشهود إلي شهود زور وشهود عدول في كل ما يقولون ، وهذا ما فعله طه حسين بالقصائد الجاهلية وبالرواة ، وهذا ما أخذه عليه لطفي جمعة أيضًا. ولعل طه حسين كان متأثراً في ذلك بالنقد التاريخي العربي للنصوص الدينية إذ كان يعتمد هذا النقد على الثقة في الرواة.

إن هذا الاندفاع الذي ظهر به طه حسين في نقل هذا المنهج ، وعدم التنبه إلي مخاطر تطبيقه على الشعر الجاهلي أو الوقوع فيها عمدًا ، قد أغرى لطفي جمعة بالكشف عن تقليد طه حسين لأساتذته الفرنسيين وتقبله لأفكارهم تقبلاً سلبيا دون أن يشير إلي مصادره ، ودون أن يلتزم بالدقة العلمية في تطبيقه ومما زاد الأمر سوءاً أن طه حسين كتب بما يوحي بأن هذا المنهج من بنات فكره هو وأنه إنما تأثر فيه بمنهج ديكارت مباشرة.

---

[1] المرجع السابق ص ١٣٨.

يقول لطفي جمعة رداً على ما ادعاه طه حسين من نسبة المنهج ونسبة ما أسفر عنه لنفسه في قول طه حسين:"فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى أنتهي بي هذا كله إلي شيء إلا يكن يقيناً فهو قريب من اليقين "يقول لطفي جمعة "إنه لن يجد في نفسه شجاعة على تفسيره بلغة إفرنجية ، لئلا يصبح أضحوكة الأجانب ، وهم في العلم والتاريخ لا يرحمون مدعيا ولا يصبرون على سخف يدلي به مقلد"[1].

هكذا نرى أن لطفي جمعة قد وصف طه حسين بصفتين : الإدعاء أي إدعاء المنهج ، والتقليد في التطبيق ، ثم يقول : "أساء الظن بالأمة المصرية كلها فكتب لقوم يحسبهم خطأ جهالاً لا يعلمون من مراجع بحثه شيئاً"[2].

وقد كان لطفي جمعة على حق ، فلم يكن هذا المنهج ابتكاراً لطه حسين ، بل كان فيه مقلداً ، و لم يشر طه حسين إلي مصادره ، بل إنه لم يذكر ممن اشتغلوا بهذا المنهج سوى "سنيوبوس" الذي أشار إليه إشارة عابرة. بل لم تكن النتائج التي توصل إليها جديدة ، من ثم فإن رد لطفي جمعة على طه حسين هنا لم يكن جدلاً أو مقارعة بالألفاظ ، وإنما كان كشفاً عن حقيقة كانت مستورة في ذلك الحين ، وتعرية لادعاء عار من الصدق.

أما منهج ديكارت الذي ادعى طه حسين أنه أخذه واستثمره في مجال النقد ، في قوله : "أريد أصنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث في حقائق الأشياء في أول العصر الحديث"[3] فإن لطفي جمعه يقول عنه : "إن المؤلف (أي طه حسين) عرّض بديكارت وآذاه وحمّله وزر أغلاطه ، فما كان هكذا مذهب ديكارت ولا منهجه"[4] "و لم يكن ديكارت -كما يقول لطفي جمعة- أديبا ولا ناقدا ،

---

(١) محمد لطفي جمعة الشهاب الراصد مرجع سابق ص (ج) المقدمة.

(٢) المرجع السابق ص (ج).

(٣) طه حسين النص الكامل لكتب "في الشعر الجاهلي" مرجع سابق ص ٢٥.

(٤) محمد لطفي جمعه "الشهاب الراصد" ص٢٨ ، ص ٢٩.

ولا فناناً ولا شاعراً بل كان عالماً رياضياً ، و لم يضع قاعدة للانتقاد الأدبي ، ولكن فلسفته تسربت إلي الأدب"[1] وليس إلي النقد الأدبي ، إذ دفعت الأدباء إلي "الاهتمام بالأفكار دون الصناعة اللفظية".

وأما ما ادعاه طه حسين من أنه أخذ مبدأ الشك من منهج ديكارت ، فإنه في هذه الدعوى قد أخطأ الصواب ، ذلك لأن مبدأ التجرد من المعلومات القديمة معناه إعداد العقل لتكوين معلومات جديدة يكونها المؤلف أو الباحث بعد الفحص والتمحيص كمن يهدم بناء ويمهد الأرض لوضع أساس متين ، ولكن مؤلف الشعر الجاهلي -كما يقول لطفي جمعة- يحاول أن يهدم بمعول الشك والإنكار والنفي والتردد دون أن يقنعنا بضرورة هذا الهدم ، ودون أن يظهر في كتابه علماً كافياً لإعداد البناء"[2] وهذا ما نبه إلية سنيوبوس من قبل.

فقد رمي طه حسين مؤلف السيرة النبوية (ابن إسحاق) بالكذب ، ورمى حماداً الراوية وخلفاً الأحمر وأبا عمرو بن العلاء وكل الرواة بالتدليس ، و لم يكشف لنا عن طريقة محددة منضبطة يمكن أن نميز بها بين الشعر الجاهلي الصحيح والشعر الجاهلي المنتحل[3] إن استخدام الشك بهذه الطريقة استخدام عقيم ومخالف للعلم وقواعد البحث العلمي. كما يقول لطفي جمعة.

ويتساءل لطفي جمعه عن السر الذي يكمن وراء تمسك طه حسين بانتساب منهجه هذا إلي ديكارت الذي توفي سنة ١٦٥٠م ، بينما ظهرت حركات علمية ومناهج متعددة طورت من النقد التاريخي ، وارتقت بأصول البحث التاريخي خطوات إلي الأمام ، من أمثال المناهج التي ابتكرها تين وسانت بيف وأوجست كونت ورينان ،

---

(1) المرجع السابق ص ١٢.

(2) المرجع السابق ص ٦٣.

(3) المرجع السابق ص ٢٤٠.

هؤلاء العلماء الأفذاذ الذين شادوا الفلسفة الوضعية الأوربية ، وطوروا النقد التاريخي ، وصنعوا له ثبوتا خاصة أغترف منها طه حسين اغترافا مباشرا.

إن لطفي جمعة يري أن قواعد المنهج العلمي تقتضي من طه حسين عدم تجاوز هذا التطور الهائل والقفز إلي الوراء ليضع نفسه مع من تأثر بديكارت من أبناء القرن السابع عشر. لماذا ديكارت على وجه الخصوص ؟ مع أن ديكارت طبق مبدأه في الشك على كل شيء إلا العقيدة ، فإنه استثناها من ذلك. لكن طه حسين خالفه ، و لم يفعل بالمنهج مثلما فعل سبينوزا الذي استخدم الشك استخداما إيجابياً. أدى به إلي إثبات الحقائق.

يأخذ لطفي جمعة على طه حسين أيضاً أنه حول المنهج إلي مذهب ، بل إلي عقيدة صماء وتقليد أعمى ، يقول لطفي جمعة : "نحن من أنصار كل جديد يوافق العقل والحقيقة لكننا لا نعرف أن أنصار الجديد الذين وضع المؤلف نفسه على رأسهم ينطبق عليهم قول المؤلف : "وحسبك أنهم يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً ، وقد يجحدون ما أجمع الناس على أنه حق لا شك فيه"[1] فمخالفة طه حسين لما أجمع عليه الناس هي الأساس.

ومن ثم فإن المقدمات أصبحت عنده مسلمات ، والنتائج أصبحت مذاهب ، فلم يتطرق الشك في ذهن طه حسين في جدوى المذهب الذي نقلة عند تطبيقه على التراث العربي ، رغم أن أستاذه سنيوبوس قد شك في جدواه في نقد الوثائق المنقولة شفاهه ، بل إن طه حسين يرى أن نتائجه التي قال بها "إلا تكن يقينا فهي قريبة من اليقين"[2] وهذا ما لم يقل به أحد من علماء المنهج.

---

(1) المرجع السابق ص ٢٢.

(2) طه حسين النص الكامل لكتاب "في الشعر الجاهلي" ص ٢٣.

ومن المآخذ التي أخذها لطفي جمعة على طه حسين أن حججه التي ساقها للتدليل على نحل الشعر الجاهلي حجج واهية ، إن دلت على وجود نحل في بعض الأشعار الجاهلية وهذا ما قال به القدماء فإنها لا تدل على نحل الشعر الجاهلي كله أو أكثره. وأقوى الحجج التي ساقها طه حسين هي حجته التي يدّعي فيها أن الأدب المسمى بالأدب الجاهلي لا يمثل الحياة الدينية والعقلية واللغوية للعرب في الجاهلية.

يرد لطفي جمعة على ذلك بقولة بأن جميع الأمم القديمة والحديثة إنما تلتمس صورة حياتها في آدابها ، تستوي في ذلك جميع الأمم ، وقد التمس العلماء صورة حياة اليونان من أشعارهم وفنونهم ، والتمسوا صورة الرومان من آدابهم ، والتمس المستشرقون من أمثال نيكلسون وثوربيكة ونولدكه حياة العرب من أشعارهم.

وهذا الفرض القائم على أن الأدب مرآة لحياة الأمة التي أبدعته أصبح قانونا عاما في طبيعة الأجناس ، فلماذا يشذ العرب خاصةً عن هذا القانون فلا يكون لهم أدبٌ ولا شعرٌ يمثل حياتهم ؟ إن تين يقرر ما ذهب إليه لطفي جمعة من أن هذا المبدأ قد أصبح قاعدة في قوله : "إن الأدب صورة كاملة صحيحه من الأشخاص والزمن الذي يعيشون فيه"[1] يقول لطفي جمعة : فإذا صدقت هذه النظرية بالنسبة لشعر الأمم القديمة والحديثة في الشرق والغرب فلماذا لا تصدُق في عرب الجاهلية؟[2].

يرى لطفي جمعة أيضاً أن طه حسين في اندفاعه في الحكم بأن الشعر الجاهلي لا يمثل الحياة العقلية والدينية لعرب الجاهلية أمسك بالقشور وترك اللباب ولم يتحرّ الوقائع التاريخية ويستنطقها "فإنّ حياة الناس تُلتمس في الشعر عن طريق التعرف على بصماتهم المتفردة فيه ، وليس عن طريق خلوّ أشعارهم من موضوعات خاصة ربما تكون ظروف الرواية والتاريخ قد أثّرا فيها ، فأشعار العقائد الجاهلية الذي استدل طه حسين

---

(1) محمد لطفي جمعه "الشهاب الراصد" ص ٣٩.

(2) المرجع السابق ص ٣٨.

بقلّتها فيما يُروي من الشعر الجاهلي على الشك فيه قد تكون قليلة بسبب تحرُّج الرُّواة من روايتها بعد الإسلام ، وهذا ليس دليلاً على انتحال غيرها من الأشعار التي تصف النياق والصحراء ، وكذلك غياب القصائد التي قيلت في سباب النبي وهجاء الإسلام لكن المعيار الصادق في معرفة صورة الناس في أشعارهم كما يقول لطفي جمعة تكمن في استخدام المنهج الذي استنبطه سانت بيف.

ولو طبقنا هذا المنهج -كما يقول لطفي جمعة- لظهر لنا "انفراد كل شاعر منهم (أي من شعراء الجاهلية) بخواصّ خلقية وعقلية تبرز شخصيته"[1]وقد أعترف طه حسين نفسه بأن شخصية طرفة بن العبد قد ظهرت واضحة وقوية في قصيدته التي يتحدث فيها عن الخمر. "وهذا -كما يقول لطفي جمعة- إقرار [من طه حسين] بالشعر الجاهلي"[2].

أما قضية خلوّ النقوش التي عُثر عليها حتى الآن في الجزيرة العربية من أيّة أشعار جاهلية فليس دليلاً على عدم وجود شعر جاهلي كما يذهب طه حسين ، ولا يدل أيضاً على أن الشعر الجاهلي الذي نعرفه لم يكن جاهلياً. يقول لطفي جمعة:"فمهما يكن مقدار المعلومات التي وصلت إلينا عن طريق الحفريات فنحن نعتقد أنها قليلة جداً بالنسبة لما يمكن اكتشافه في المستقبل ، وعدم الدليل في الحفريات على إحدى مسائل التاريخ السامي أو العربي لا يدل على كونها خرافةً أو أسطورةً ، إنما يجوز القول إن العلماء لم يهتدوا حتى الآن إلى الدليل العلمي عليها"[3].

أما الدليل اللغوي الذي استخدمه طه حسين ، فقد رأى لطفي جمعة أن طه حسين ساقه بطريقة مغلوطة ، فقد أدعى أن هناك لغة قحطانية أثبتتها الحفريات تختلف

---

(1) المرجع السابق ص ٤١.

(2) المرجع السابق ص ٤٩.

(3) المرجع السابق ص ٥٥.

عن اللغة العدنانية ، لكنه لم يبين في كتابه "هل كانت لغتا قحطان وعدنان متعاصرتين مستقلتين ، يتكلم بهما الناس في مكانين مختلفين ؟ أم أن إحداهما كانت بمثابة إحدى درجات التكوين والنمو بالنسبة للأخرى[1]".

فالنقوش التي عُثِر عليها وفيها كتابات باللغة السبئية لم تكن قريبة العهد من الإسلام ، و لم تكن موجودة عندما كُتِبت أشعار امرئ القيس وعنترة ولبيد ، بل كانت في حِقبة قديمة جدًا عن الفترة التي ينتمي إليها الأدب الجاهلي الذي نعرفه ، لأن أقدم النصوص الجاهلية لم تكن تزيد في تاريخها على مائتي سنة قبل الإسلام.

ويرى لطفي جمعة أيضًا أن طه حسين نسب الشعراء ذوي الأصول اليمنية إلى قحطان وعدّهم يمنيين -يفترض أنهم يتكلمون اللغة القحطانية- من أمثال امرئ القيس وحسان وغيرهما. رغم أن نسبة هؤلاء إلى اللغة القحطانية أو السبئية تشبه نسبة ابن الرومي الشاعر العربي إلى بلاد الروم ، فليست نسبته إلى الروم حجة تدفع إلى الشك في صحة شعره العربي. لأن ابن الرومي مثل امرئ القيس عاش في البيئة الجديدة حياة كاملةً ولا يربطه بأصوله إلا سلسلة النسب فحسب.

كما أن لطفي جمعة يرى أن طه حسين أعتمد على كلام الرواة في إثبات الاختلاف بين لغتي الجنوب والشمال ، وحرّف أقوالهم ، وفهم كلمة "اللغة" في عبارة أبي عمرو بن العلاء بغير ما كان يفهمه الرواة منها وصدّق كلامهم. رغم أنه سبق أن رماهم بالكذب وشكّك في رواياتهم.

وهناك دليل دامغ يسوقه لطفي جمعة ، وهو أن الرواة أنفسهم كما يروي طه حسين كانوا يعلمون تمام العلم بالخلافات التي بين اللغة القحطانية واللغة العدنانية ، فكيف يغفلون عن هذه الحقيقة عند انتحالهم للأشعار ؟؟ يقول لطفي جمعة : "الراوية الذي يعرف اختلاف الأمتين واختلاف اللغتين إذا أراد الوضع والاختلاق لا يقع في

---

[1] المرجع السابق ص١٠٣.

مثل هذا الخطأ المفضوح" سيما وأن طه حسين قال عن حماد "إنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارهم ومذاهب الشعراء"(١) أفيعقل أن راوية مثل حماد العالم باللغات والمعاني والمذاهب يخطئ مثل هذا الخطأ، فيروي لشعراء قحطان شعراً بلغة عدنان ؟(٢).

بالإضافة إلى ذلك فإن لطفي جمعة يأخذ على طه حسين عدم التزامه بمبادئ البحث العلمي والمنهجي، مثل إغفاله للمصادر التي استقى منها بحثه، يقول: "لم يذكر في متن كتابه ولا في حواشية أي مصدر من مصادر العلم، ولا أي مرجع من المراجع المعلومة أو المجهولة، فكأنه يملي معلومات وعقائد صادرة عن وحية النفساني"(٣).

ومثل تحيزه السافر وانسياقه وراء مواقفه التي آمن بها قبل أن يبدأ البحث، حتى تحوّل البحثُ نفسُه وأدواته إلى وسائل تبريرية، وانقلبت الأمور فأصبحت المقدمات نتائج وأصبحت النتائج مقدمات، وأختل مبدأ الموضوعية وحل المنهج الذاتي محلها، فهو علمي يصطنع الشك عندما يتحدث عن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام وعن روايات ابن إسحاق، لكنه متساهل لا يستخدم هذا المنهج عند حديثه عن قريش وعن اليهود، يقول لطفي جمعة: "لماذا يقول المؤلف إنه وقف موقفاً علمياً من مؤلفات ابن هشام وابن إسحاق أي أنه وقف موقف الشدة المطلقة التي انتهت بالجحود، وغلا في هذا الموقف أشد الغلو، ولكنه عاد فوقف موقف المستيقن المطمئن من الأخبار التي دونها عن قريش وعن اليهود ؟ مع أنَّ أخبار قريش واليهود التي نقلها ليست أدنى إلى الصدق ولا أبلغ في الصحة من مؤلفات ابن هشام وابن إسحاق"(٤).

كل ذلك بالإضافة إلى تناقضه في كثير من المواقع واستطراداته وأسلوب عرضه يجعل كتاب طه حسين أقرب إلى المقالة الصحافية منه إلى البحث العلمي.

---

(١) المرجع السابق ص١٣٦.
(٢) المرجع السابق ص١٣٧.
(٣) المرجع السابق ص٦١.
(٤) المرجع السابق ص ٦٢.

والنتيجة التي يمكن استخلاصها من كتاب الشهاب الراصد أن لطفي جمعة لا ينكر على طه حسين فضل انشغاله بالنقد التاريخي ، وهو منهج كان القدماء من العرب قد بلغوا فيه مكانه عظيمة -كما يرى لطفي جمعة- لكن جذوته خبت بعد ذلك "و لم يَنصِّبْ أحدٌ من أدبائنا نفسه للمباحث الانتقادية و التاريخية ماعدا واحدًا أو اثنين يريدان أن يهدما كل شئ أو يلغا من خصومهما مأرباً ثم يبنيا لذاتهما شهرة"(١).

وطه حسين واحد من هذين الاثنين اللذين أشار إليهما لطفي جمعة. فهو كما يرى قد أفسد فضيلة المبادرة إلي استخدام هذا المنهج العظيم برذيلة التحيز وعدم الموضوعية واستخدام المنهج لمآرب أخرى غير البحث العلمي الخالص والمغالاة وأسلوب الاستفزاز وإثارة المشاعر ، وعدم الالتزام بأصول المنهج. مثل عدم الإشارة إلي المصادر ، وعدم الاعتراف لأصحاب الأفكار بما ابتكروه من نظريات ، وعدم الأمانة العلمية في عرض الحجج والنصوص ، وعدم الدقة في التفسير بل التحيز فيه ، ثم أفسد هذا المنهج عندما وقف به عند المرحلة السلبية وهي الشك والنفي وأهمل الجانب الأخر وهو البناء.

لكن يبقى بعد ذلك تساؤل واحد يستوعب كل ما ذكرناه عن طه حسين ولطفي جمعة وهو : ما حقيقة المنهج النقدي التاريخي عند كل منها ؟ أي ما الصورة الخاصة له عند كل منهما ؟

إن طه حسين رغم إفاضته في إطراء هذا المنهج وفي إسناد الفضل إليه في كل نتيجة توصل إليها ، فإنه لم يشرح ماهية هذا المنهج ، بل وعد بذلك بمجرد وعد ، و لم يحققه ، قال : "وستسألني كيف انتهي بي البحث إلي هذه النظرية الخطرة ؟ ولست أكره أن أجيبك على هذا السؤال ، بل أنا لا أكتب إلا لأجيبك عليه ولأحل أن أجيبك عليه إجابة مقنعة يجب أن أتحدث إليك في طائفة مختلفة في المسائل ، وسترى أن هذه الطائفة المختلفة من المسائل ستنتهي كلها إلي نتيجة واحدة ، هي هذه النظرية التي

---

(١) المرجع السابق ص٤.

ذكرهما منذ حين"[1] ثم لا يذكر طه حسين بعد ذلك شيئاً عن هذه الطريقة أو هذا المنهج. لكنه يذكر بعض المبادئ التي قال إن أنصار الجديد يلتزمون بها مثل الشك وعدم تقديس التاريخ/والتفكير العلمي/وغير ذلك.

أما لطفي جمعة فيرى أن طه حسين يدعي التزامه بالمنهج العلمي في البحث مجرد ادعاء ، ثم يعدد لطفي جمعة النقاط التي أنحرف فيها طه حسين عن المبادئ العامة للنقد التاريخي العلمي. لكننا نلاحظ أن كلا منهما كان يستند إلي مرجعية واحدة في المنهج ، وأن صورة المنهج النقدي التاريخي المثالية عندهما واحدة ، لكن الاختلاف بينهما كان نتيجة لتطبيق هذا المنهج ولطريقة عرضة والملابسات التي أحاطت بإثارته في البيئة العربية.

- فكل من لطفي جمعة وطه حسين كان يؤمن بضرورة التجرد من المعلومات القديمة عند البدء في البحث ، لكن اختلفا في درجة هذا التدرج ، وغايته ، فقد تمادى فيه طه حسين إلي الدرجة التي أوصلته إلي الشك والرفض. ورأي لطفي جمعه ضرورة الاعتدال فيه وتسخيره لإعداد العقل لتكوين معلومات جديدة إيجابية تعمل على بناء صورة تاريخية.

- كلاهما يؤمن بأن الأدب مرآة للعصر الذي أنتجه ، لكن اختلفا في الطريقة التي تكتشف بها العلاقة بين الأدب والعصر ، طه حسين يرى أن الموضوعات واللغة والأفكار هي المعيار في ذلك ، ولطفي جمعة يرى ضرورة تطبيق نظرية سانت بيف الخاصة ببصمات الشخصيات والعصور في كل جوانب الأدب في هذا الشأن.

- كلاهما يؤمن بضرورة التزام الحيدة والموضوعية في البحث والاعتماد على الأدلة المنطقية والوضعية ، وكل منهما أنساق وراء انفعاله بموضوعة فطه حسين أنفعل بجدة الموضوع وتحمس له وأراد أن يحدث الضجيج حول نفسه ، فبالغ في أمور لم

[1] طه حسين النص الكامل لكتاب "في الشعر الجاهلي" ص ٧٤.

تكن تتطلب المبالغة ، وتطرق إلي نفي وقائع لم يكن في حاجة إلي التطرق إليها ، واستخدم المنهج بحدة في بعض الموضوعات وبرفق ولين في موضوعات أخرى ، ولطفي جمعة لم يستطع أن يتخلّص من أسلوبه القانوني في المرافعات ودحض حجج الخصم بأية وسيلة تقنع القراء ، وتذهل الخصم ، فاستخدم وسائل المرافعة في مواطن كثيرة ، وكان ينبغي أن يلتزم فيها بجهدة البحث العلمي وهدوئه وموضوعيته.

- كلاهما يعلم تمام العلم أن هذا المنهج منهج غربي تعاورت عليه عشرات العقول الغربية حتى استوى على سوقه ، لكن طه حسين استمرأ نسبته إلي نفسه وتحمل عبء أوزاره/و لم يعترف لأحد عليه بالفضل فيه سوى ديكارت الذي رأي لطفي جمعه أنه لا علاقة له بالمنهج النقدي للتاريخ ، وأنه كان الأحرى بطه حسين أن ينسب المنهج لأصحابه وأن يتتبع تاريخه قبل أن يفاجئ الناس به.

صورة المنهج النقدي التاريخي إذن واحدة عند كل من لطفي جمعة وطه حسين وهي الصورة التي تعلمها طه حسين على يدي أستاذية لانجلوا وسنيوبوس في السوربون وهي الصورة التي كانت في ذهن مارجليوث عند كتابة بحثه في الشعر الجاهلي سنة ١٩٢٥ وجاءت نتائجه وإجراءاته قريبة جداً من نتائج طه حسين وإجراءاته في البحث.

هذا المنهج يُعَدّ من أعظم المناهج الحديثة في دراسة التاريخ بوجه عام ، ومن أكثر المناهج النقدية التي أثّرت في تطور الحياة النقدية الأدبية في الوطن العربي في القرن العشرين ، وهذا المنهج كان لطه حسين -رغم كل ما شاب بحثه من مآخذ- فضل إدخاله إلي الفكر النقدي العربي ، وكان للطفي جمعةً -مهما شاب كتابة من حدة ومهما قيل عن خروجه عن منهج البحث العلمي- فضل تقويمه وتنقيحه وإظهار قصور طه حسين فيه. أي كان له فضل نقده.

وفي هذا السبيل لا تقل قيمة النقد عن قيمه التطبيق ، بل ربما تكون أكثر قيمه وفائدة ، والدليل على ذلك أن الأجيال التي تتلمذت على طه حسين في مجال البحث التاريخي للأدب أفادت من المنهج التاريخي بعد تمحيصه على أيدي كل من لطفي جمعةَ وأمثاله ممن أنتقد طه حسين ، وليس بالصورة التي ظهرت في كتاب طه حسين.

مثال ذلك أن وصول طه حسين إلي درجة اليقين أو قريبا منه في حكمه بانتحال الشعر الجاهلي ، لم تمنع تلاميذ طه حسين بل لم تمنع طه حسين نفسه من البحث عن مصادر الشعر الجاهلي ومحاولة إثباتها والبحث عن مدارس الشعر الجاهلي وطوائف شعرائه ، كمدرسة الحوليات والشعراء الصعاليك ، بل لم تمنع هؤلاء من البحث من حياة الشعراء الجاهلين وإثبات جاهليتهم.

كان الأجدر بهؤلاء أن ينفضوا أيديهم ويركنوا إلي النتيجة التي توصل إليها أستاذهم طه حسين في بحثه بعدم صحة هذا الشعر المسمي بالشعر الجاهلي ، لو أنهم اكتفوا بما كتبه طه حسين ، لكنهم أخذوا بما قاله لطفي جمعة والخضر حسين ومحمد أحمد الغمراوي من أن ما أسماه طه حسين يقينًا لا يعدو كونه فرضاً علمياً لم يستطع أن يقدِّم الأدلة الكافية على إثباته.

ومثال ذلك أيضاً أن تلاميذ طه حسين لم يكتفوا بجانب واحد من منهج النقد التاريخي للأدب وهو الجانب السلبي من المنهج كما فعل طه حسين ، بل تطرقوا إلي الإجزاء أو المراحل الثلاثة للمنهج النقدي التاريخي وهي:

أ – البحث عن المصادر. ب– النقد التاريخي للوثائق.

ج– البناء التاريخي.

وهذا ما رمى لطفي جمعةَ طه حسين بالتقصير فيه.

ومثال ذلك أيضاً أن هذه النظرية المعروفة بالنقد التاريخي لم يسندها أحد بعد طه حسين لديكارت ، بل قال الباحثون بمقولة لطفي جمعة بأنه لا علاقة لديكارت بهذا

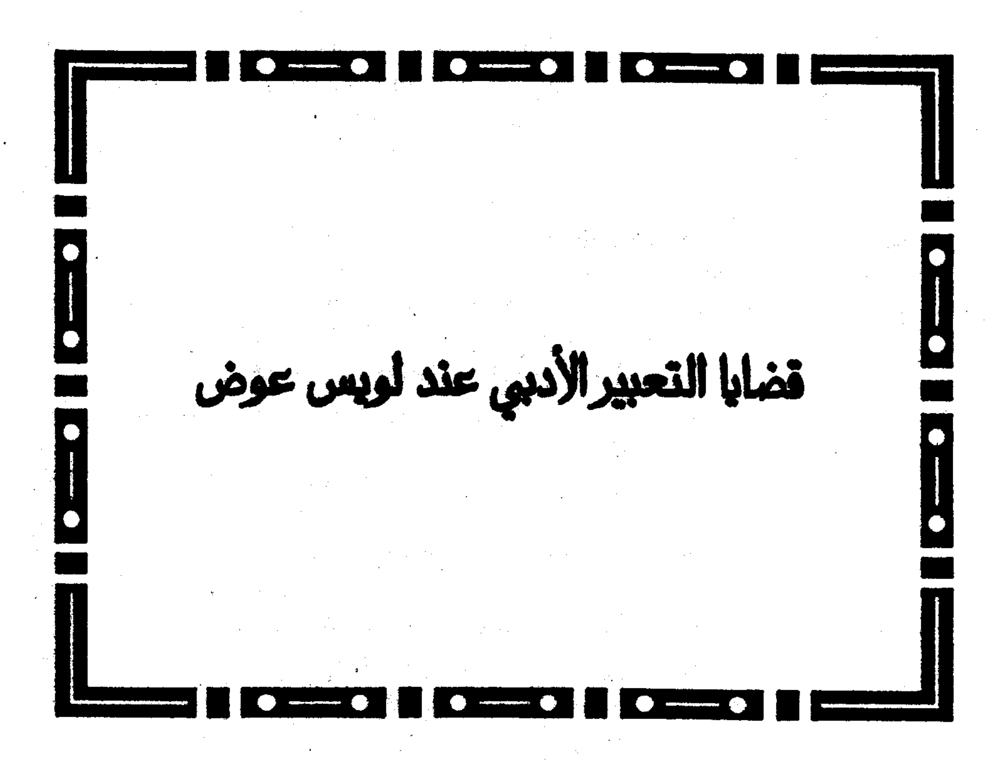
المنهج ، و لم يكن تأثير ديكارت في هذا المنهج إلا بالقدر الذي أثره في الحياة العقلية العامة للفكر الأوربي في العصر الحديث ، وبالمثل فإن أحداً لم يسند هذا المنهج أو النظرية لطه حسين نفسه ، بل نسبوها لأصحابها من علماء المنهج النقدي التاريخي في فرنسا وألمانيا.

ومثال ذلك أيضاً أن أحداً لم يأخذ ما قاله طه حسين بشأن الشك في شخصيتي إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام مأخذ الجد. و لم يقل أحد بأن أمرأ القيس وحسان بن ثابت وغيرهما من الشعراء الذين ينتمون إلي قحطان بأعراقهم التليدة الهم كانوا شعراء يتكلمون لغة قحطان (اللغة السبئية القديمة) التي تختلف عن لغة عدنان (لغة القرآن).

بل قال العلماء بما أنتهي إليه لطفي جمعة من أن هؤلاء الشعراء لا تربطهم بأصولهم القحطانية اليمنية إلا الانتساب العرقي فقط ، وأن اللغة القحطانية التي تحدث عنها طه حسين لم تكن معاصرة للغة العدنانية ، بل كانت بمثابة الأم لها. وأنه في الفترة التي وصل إلينا منها الشعر الجاهلي أي حوالي مائتي سنة قبل الهجرة لم يكن هناك إلا لغة واحدة لها العديد من اللهجات.

وأقر الباحثون ومنهم طه حسين نفسه بضرورة الإفادة من نظريات سانت بيف وتين في اكتشاف صورة الحياة الجاهلية والشعراء الجاهليين من دراسة الشعر الجاهلي ، لغة وحياة وديناً وفكراً. لكن بعد أن يمحصوا مصادرهم ويستوثقوا من صحة النماذج متخذين من المنهج النقدي التاريخي الإيجابي وسيلة إلي اكتشاف معلومات جديدة وتقويم نتائج قديمة. وبناء تصور عام لوقائع التاريخ.

وهكذا نرى مدى الأهمية الكبيرة التي يحظى بها كتاب (الشهاب الراصد) في الأوساط الأدبية باعتباره شريكاً لكتاب "في الأدب الجاهلي" لطه حسين في مجال التأريخ لمنهج النقد التاريخي للأدب في اللغة العربية ، وباعتباره أيضاً كتاباً رائداً في مجال نقد النقد ، أو نقد المناهج النقدية. في التفكير العربي الحديث.



قضايا التعبير الأدبي عند لويس عوض

[illegible]

قضايا التعبير الأدبي عند لويس عوض(*)

يعد لويس عوض من أجرأ النقاد المعاصرين على تفجير القضايا الجديدة المثيرة للجدل ، فحياته الفكرية سلسلة من الزوابع ، ما تكاد تهدأ حلقة من حلقاتها حتى يكون قد أحكم حلقة أخرى أشد منها ، فهو يحمل بين جنبيه نَفْساً ثائرة دائماً لا تحب أن تعيش في سكينة ، ويحمل في رأسه عقلاً متمرداً يضعه دائماً في مواقف المعارضة.

في سنة ١٩٤٢ نادى باللغة العامية المصرية في التعبير الأدبي والثقافي ، وثار على العربية التقليدية ، فأثار حول آرائه زوبعة من الجدل ، وما كادت تهدأ هذه الزوبعة حتى أثار قضية التمرد على عمود الشعر العربي والتخلي عن الشعر التقليدي ، والدعوة إلي الشعر الحر سنة ١٩٤٧ ، وفي سنة ١٩٥٣ أثار قضية الثورة والأدب وعلاقة الأدب بالحياة وقضايا الديمقراطية ، ودفع ثمن هذه الدعوة التي أغضبت رجال الثورة.

لكنه في سنة ١٩٦٥ أثار قضية المصادر اليونانية لأبي العلاء المعري ، ثم قضية الانتماء الفكري والسياسي لجمال الدين الأفغاني ثم قضية فقه اللغة العربية. وظل يثير القضايا الفكرية والأدبية والتاريخية الشائكة حتى آخر يوم في حياته.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل تمده طبيعة ثورية متأججة في صدره ضد الزيف والجمود والنفاق والجهل والتخلف ، ورغبة عارمة في التجديد والتجريب والتحرر ، وإيمان لا يتزعزع بالهوية المصرية ، وانبهار يكاد يحسر الأبصار بالحضارة الغربية والفكر الاشتراكي معًا ، وكراهية لا حدود لها لكل ما هو جامد وخامد وتقليدي.

وعلى الرغم من أن لويس عوض يُصَنَّف من الناحية النظرية في النقد على أنه ينتمي إلي مدرسة المضمون ، فإن أهم القضايا في نتاجه النقدي هي القضية التعبيرية ،

(*) ألقى هذا البحث في الندوة التي خصصها المجلس الأعلى للثقافة لإحياء المشروع الثقافي للويس عوض ٩/٢٩ : ١٠/١ سنة ٢٠٠١.

فالتعبير أو الصياغة هي المحور الذي دارت حوله أكثر كتاباته النقدية والأدبية والفكرية فقد كَتَب "مذكرات طالب بعثة "باللهجة العامية أو "العربي البلدي"[1] كما يطلق عليها حيناً و "اللغة المصرية"[2] حينا آخر. ليثبت أن هذه اللغة قادرة على التعبير عن الأفكار السَّامِيَة والعواطف النبيلة ، ولأنه – كما يقول : "يهتم بالتعبير والتأثير والرمز والإيحاء"[3] ولأن العامية أطوع لديه وأدق تعبيراً وأقوى تأثيراً وإيحاء ورمزاً لأنها حسب قوله لغة الحياة.

وكان موضوع دراسته للماجستير في كمبردج عن "لغة الشعر" وهو موضوع يتعلق بقضية الصياغة ، وكتب ديوانه "بلوتولاند" وكذلك مقدمته لأنه يرغب في الثورة على قوالب التعبير الشعري التقليدية ، المتمثلة في عمود الشعر العربي وعمود اللغة معاً ، ويدعو إلي صياغة شعرية تجريبية جديدة. وهو موضوع تعبيري يتعلق بالصياغة أيضاً ، وكتب مقالاته العديدة عن الأدب والثورة والأدب والحياة ، وركز على تأثير الثورة وعناصر الحياة في الصياغة الأدبية وأدوات التعبير الأدبي ، ليبرهن -كما يقول- على أن الأشكال التعبيرية والثورات الاجتماعية وجهان لعملة واحدة.

وكتب مقدمة ترجمته "لبرومثيوس طليقًا لشلي" ليثبت أن كلاً من الكلاسيكية والرومانسية وكذلك السريالية لم تكن سوى منظومات تعبيرية لكل من الأرستقراطية والبرجوازية والطبقة العاملة ، وهكذا يمكن أن نرجع أكثر ما كتبة لويس عوض إلي هذا المحور التعبيري المتعلق بالصياغة ، أو يمكن أن نجد بينه وبين هذا المحور خيطاً قويا أو ضعيفاً.

---

(1) لويس عوض : مذكرات طالب بعثة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنه ١٩٩١ ص ٢٢٠.

(2) لويس عوض : مقدمة ديوان بلوتلاند ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنه ١٩٨٩ ص ١٧.

(3) مذكرات طالبه بعثه ص ١٣١.

لكن لماذا كل هذا الاهتمام بالصياغة ؟ بالتعبير ؟

إن المتتبع لكتابات لويس عوض يلاحظ أنه لا يفصل الصياغة عن المضمون الفكري والاجتماعي للنصوص الأدبية ، ولا يتعامل مع القضايا التعبيرية بمعزل عن القضايا الأيديولوجية ، فهو يرى أن التغير الأيديولوجي يتبعه بالضرورة تغير في وسائل التعبير وأدوات الصياغة أو يتزامن معه ، ولذلك فإنه يري أن الثورات السياسية الكبرى لابد أن تكون نتيجة أو سبباً في ثورات تعبيرية ، من ثم فإنه يرى أن الصراع الأيديولوجي بين الطبقات في المجتمع لابد أن يكون مصحوبا بصراع تعبيري لغوي ، فلكل طبقة في المجتمع سماتها الأخلاقية والأيديولوجية ولها كذلك سماتها التعبيرية.

فالطبقة الأرستقراطية لها أدواتها التعبيرية وسماتها الأسلوبية واللغوية والتصويرية الخاصة بها ، ولها أغراضها الشعرية وفنونها وقوالبها وشخصياتها القصصية والمسرحية ، والبرجوازية لها أيضاً أساليبها التعبيرية ولها أصولها المعبرة عن الروح الفردية ، ويري أن الصراع الذي شهدته أوربا بين هاتين الطبقتين يتجلى في أبرز صوره في الصراع التعبيري بينهما ، أي الصرع بين الكلاسيكية وهي الصيغة التعبيرية للأرستقراطية والرومانسية التي هي الصيغة التعبيرية للبرجوازية.

يقول : "وكما أن برنامج الثورة الفرنسية كان هدم النظم السياسية والاقتصادية التي قام عليها المجتمع الأرستقراطي في القرن الثامن عشر ، كذلك كان برنامج الثورة الرومانسية هدم الأصول الفكرية والفنية للأدب الأرستقراطي في القرن الثامن عشر"[1] الصياغة عند لويس عوض –إذن– جزء من المضمون الأيديولوجي للأدب ، أو مظهر من مظاهره.

من ناحية أخرى فإن لويس عوض يري أن اللغة هي الوسيلة التعبيرية الأساسية للأدب ، ويري أن هذه الوسيلة تتأثر إيجابا وسلبا بالحالة الاجتماعية والسياسة

---

[1] لويس عوض : مقدمة برميثوس طليقا ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنه ١٩٨٧ ص ٨٠.

والاقتصادية والفكرية للمتحدثين بها ، فالركود الفكري والسياسي والاجتماعي يُفْرِخ ركودًا في اللغة ، وهذا الركود يتمثل في جمود اللغة في قوالب محددة وعدم تطويرها ، بل تقديسها وتكبيلها بأغلال الماضي وحبسها في ألفاظه وعباراته.

ويرى - أيضاً - أن القوالب الموسيقية للشعر مثل قوالب اللغة ، بل هي رافد من روافدها الصوتية ، وهذه القوالب نفسها شكل من أشكال التعبير الحضاري والاجتماعي ، وأنها إذا كُبِّلت بقيود التقديس وحُبِسَتْ في إطار الماضي فإنها سوف تصاب بالجمود والركود وعدم القدرة على التعبير عن الأحوال المتجددة.

بالإضافة إلى عنصري اللغة والموسيقا فإن هناك عناصر تعبيرية أخرى تشبهها في الارتباط بالمجتمع والثقافة والفكر السائد ، مثل اختيار الموضوعات والصور الشعرية وبناء الشخصيات الدرامية والقصصية ، وبناء الأحداث والأزمنة والأمكنة ، ففي الآداب الكلاسيكية تنشأ موضوعات جليلة تتلاءم مع الطبقة الأرستقراطية ، وشخصيات مجيدة مثل رجالاتها وأحداث وأزمان وأماكن تليق بهم ، وينحصر فنها الشعري في الهجاء والمديح ، لأن هذين الموضوعين - كما يقول لويس عوض. "هما الثمن الذي يتقاضاه السادة الحماة من الشعراء السائرين في ركابهم"[1] وفي الآداب الرومانسية يختلف الأمر لأن هذه الآداب ترتبط بطبقة سائدة أخرى مناقضة للطبقة الأولى ، في مُثُلها وأفكارها وأخلاقها ، إذ تسود في هذا الأدب موضوعات وشخصيات وأحداث تتلاءم مع ثقافة الطبقة البرجوازية وأفكارها وأخلاقياتها وقيمها.

مفهوم "التعبير الأدبي" عند لويس عوض - إذن - مفهوم واسع وشامل ، ويتجاوز المفهوم التقليدي لما يُسمى بالصياغة أو الشكل أو اللفظ في النقد الأدبي الحديث والقديم. إذ لم يعتمد هو على تلك الثنائيات التقليدية التي تقسم النص الأدبي إلى شكل ومضمون أو لفظ ومعنى ، لأنه يرى أن اللغة والموسيقا والموضوع والصورة مظاهر أيديولوجية تعبر عن المضمون أو تنبثق عنه أو أنها هي المضمون نفسه.

---

[1] المرجع السابق ص ٢٢.

والقضية الأولي : التي أولاها لويس عوض عناية خاصة في مستهل حياته الثقافة هي قضية اللغة التراثية واللهجة العامية. شغلت هذه القضية لويس عوض منذ سفرة إلي إنجلترا حتي زواجه وانصرافه عن الاشتغال بالسياسة والحياة العامة ، أي أنها شغلته طوال المرحلة الأولى من حياته كما يقول هو.

على أن الدعوة إلي استخدام العامية في الكتابة ليست جديدة على الساحة العربية ، بل عالجها من قبل مارون النقاش وفرح أنطون ومحمد عثمان جلال وغيرهم ، وهي قضية مثارة منذ أوائل النهضة الحديثة. لكن لويس عوض تناولها من منظور جديد. إذ نظر إلي العامية والفصحى على أنهما لغتان لطبقتين من طبقات المجتمع : طبقة دنيا مغلوبة على أمرها ، هي طبقة الرعاع والدهماء من الفلاحين والعمال وصغار التجار ، والطبقة الأخرى هي طبقة المثقفين والسادة ، الأولى لغة وضيعة والثانية لغة مقدسة ، الأولى يستخدمها الناس في الحياة/والثانية لغة محنطة ميتة مصبوبة في أكفان الغابرين.

كما أنه رأي أن العلاقة المستقبلية بين اللغتين لن تكون غير الثورة ، الثورة التي تحطم فيها اللغة العامية قواعد اللغة المقدسة ، يقول : "ما من بلد حي إلا وشبت فيه ثورة أدبية شعبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة وإقرار لغة الشعب العامية أو الدارجة أو المحنطة"[1]. ثم يقول بعد أن يسرد أخبار الثورات التي قامت بها الطبقات الشعبية في أوربا ضد اللغة اللاتينية المقدسة : "أما في مصر فقد ثار كثيرون على اللغة المقدسة. بعضهم داخل النطاق النظري كلطفي السيد ، وبعضهم بصورة عملية كبيرم التونسي شاعر مصر الأول ، ولكن ثورتهم لم تكن بالثورة الفعالة ، لأن العبيد لم ينضجوا بعد لتحطيم أغلالهم ، ورغم ذلك فنحن نحني رؤوسنا أمامهم ، ولسوف ينحنون العمالقة في مستقبل الأيام"[2].

---

(1) لويس عوض مقدمة بلوتلاند ط الهيئة العامة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٩ ص ١٣.

(2) المرجع السابق ص ١٣.

بالإضافة إلى هذين العنصرين الجديدين في قضية العامية والفصحى وهما : الطابع الطبقي للغة والثورية التعبيرية ، فإنه نظر إلى العامية على أنها اللغة المصرية الأصيلة التي تعبر عن روح الشعب المصري والقومية المصرية ، فالشعب المصري منذ الفتح العربي -كما يقول- لم يتمثل الفصحى القرشية ، ولذلك فإن هذا الشعب لم يكتب نتاجه الأدبي بها ، بل كتبه بالعامية أو العربية المصرية ، يقول : "إن المصريين لم يمثلوا اللغة العربية القرشية كما يمثل الكائن العضوي غذاءه ، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية ، ولكنها تختلف عن العربية القحة في ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها"[1] "ولقد انتج المصريون في هذه اللغة الشعبية التي اصطنعوها أدبا شعبيا لا بأس به"[2].

ومن ناحية أخرى فإنه رأى أن التعبير بالفصحى يتنافى مع الواقعية الفنية فالعامية -كما يقول- هي لغة الحياة ، ويرى مثل أستاذه سلامة موسى أن الأدب الذي لا يمس الحياة أدب رديء ، والعامية تتفاعل مع المجتمع وتتصل به اتصالاً يشبه الاتصال الفسيولوجي بين الأعضاء في الجسد الواحد ، وتتطور بتطوره ، من ثم فإن اتخاذها وسيلة للتعبير الأدبي يسد الركود الذهني للمجتمع ويقضي على التقليد العقلي ، كما أنه يمكن الأديب من التعبير الصادق والواقعي لما يجول في المجتمع ، ومن النقد المؤثر لمشاكله.

و لم يكتف لويس عوض بالمعالجة النظرية لدعوته لاستخدام العامية وسيلة للتعبير الأدبي والفكري ، بل شارك تطبيقياً في هذا المجال بكتابته "مذكرات طالب بعثة" باللهجة العامية المصرية ، وذلك ليجرب العامية -كما يقول- في مجال التعبير عن الأفكار والمقاصد السامية ، يقول : "فكرت في أن أجرب النثر العامي في لغة السرد والوصف والتحليل ، ولكن في حدود الفكر الجاد والعواطف السامية ، بل والقصد

---

(1) المرجع السابق ص ١٣.

(2) المرجع السابق ص ١٢.

التراجيدي"[1] لكن من الملاحظ أن لويس عوض في مذكراته كان -رغم عامية لغته- قريبا جدا من العربية ، سواءأفي الألفاظ أم في تركيب الجمل. ولو أحصينا المعجم اللغوي في هذه المذكرات وكذلك الأساليب المستخدمة في تراكيب الجمل ، ووازنا بين الخصائص العامية والعربية الفصيحة ، لوجدنا أن كفة الفصيح سوف تغلب. وأنظر إلى أول فقرة يفتتح بها لويس عوض مذكراته ، والتي يقول فيها : "ركبت القطر اللي بيقوم من المنيا قبل الفجر وبيوصل الساعة ٨ الصبح ، وكنت في حالة انفعال عجيبة.

تصور واحد يلاقي آماله المهمة كلها تتحقق بالسهولة دي"[2] في هذه الفقرة نلاحظ أن هناك كلمات لا تستخدم في الحوارات العامية المعتادة مثل كلمة انفعال وكلمة آمال ، وكلمة تتحقق. كما أن كثيراً من الكلمات التي يمكن أن تنطق غير معربة يمكن إعرابها لأنها كلمات عربية فصيحة استخدمت في العامية مثل : ركبت من المنيا قبل الفجر الساعة ٨ الصبح وكنت في حالة انفعال عجيبة ، تصور واحد يلاقي آماله المهمة كلها تتحقق بالسهولة دي. كل ما في العبارة من خصائص عامية تنحصر في استخدام الباء قبل الفعل المضارع للدلالة على حدوث الفعل المفرغ من الزمان ، واستخدام كلمة(اللي) بدلاً من الذي.

بل إن هناك فقرات من المذكرات تكاد تكون عربية خالصة تشبه عربية بديع الزمان الهمذاني والحريري وألف ليلة وليله والجبرتي وذلك مثل قولة : "لما استقر السائل في جوفي أحسست بالقيء في حلقي وأنفي ، وقلت يا حسان ، يا أخلص الإخوان ، فلنعد لوهلتنا إلي الخان ، فما تردد الصديق بل جذبني إلي الطريق ، وأنا أتمايل كالمخمور ، والدنيا أمامي تدور ، فاتكأت كذلك على مندور ، حتى بلغنا الأوتيل فشددت الحبل ورفعت هامتي ، ونصبت قامتي ، فما إن بلغت غرفتي حتى شهقت على

[1] مذكرات طالب بعثة ص ١٤.

[2] المرجع السابق ص ٢٤.

حبيبتي"[1] فأين العامية في هذه الفقرة ؟ لقد ارتفع لويس عوض بالعامية حتى قاربت العربية بل أصبحت عربية نظراً لاضطراره لاستخدام كلمات عربية فصيحة عند التعبير عن معانٍ فكرية سامية تخلو العامية منها ، واستخدامه التراكيب العربية لعدم وجود نحو مستقر للعامية.

من الملاحظ أيضاً أن لويس عوض لم يستمر في دعوته لاستخدام العامية في الكتابة الفكرية والثقافية و لم يكرر محاولة الكتابة بالعامية بعدما دخل فيما أسماه هو بالمرحلة الثانية من حياته بعد سنه ١٩٤٧. يقول : "إن موقفي من العامية والفصحى قد أنتهي نهاية طبيعية سنه ١٩٤٧ بحيث لم يعد لي منذ ذلك التاريخ موقف من العامية والفصحى ، باعتبار أني أعلنت في مقدمة "بلوتولاند" أن كل جدل "نظري" حول هذا الموضوع عديم القيمة ، وأن المشكلة لا حل لها سلبا أو إيجابا إلا بالممارسة"[2].

لم يتخل لويس عوض عن اعتقاده في ضرورة استخدام اللغة العامية للكلام والكتابة ، لكنه خفف من غلواء الأسلوب الثوري الذي أتبعه في هذه المرحلة المبكرة من حياته ، لتغير ظروفه هو من ناحية ، ولتغير الجو العام في مصر في هذه الفترة ، وظهور الروح القومية من ناحية ثانية ، ولأن هناك جوانب أخرى من المشكلة التعبيرية ظهرت إلي الوجود كانت أحق في نظره بالعناية ، مثل علاقة الأدب بالثورة ، ووظيفة الأدب الاجتماعية ، والاشتراكية والأدب. وكلها جوانب تمس المظهر التعبيري.

كتب لويس عوض بعد ذلك كل كتاباته النثرية بالعربية ، لكنها اللغة العربية التي اقتربت كثيراً من العامية ، حتى إن القارئ يمكن أن يقرأها مرة معربة ومرة أخرى يمكنه أن يقرأها غير معربة. بالإضافة إلي استخدامه كلمات عامية ، مثل قولة في كتابه "المحاورات الجديدة" : "بعد إذنك يا سيدي الرئيس المنابر ماتت ، نعم ، أما الأفكار

[1] المرجع السابق ص ٦٦.
[2] المرجع السابق ص ٩.

فهي لا تزال ترعص ، ومن وقت لأخر يتجمع أصحابها مثل جماعات الكوكلوكس ويلبسون الزعابيط والطراطير البيضاء كالأشباح[1] وبذلك ينتهي لويس عوض إلي النتيجة الهادئة التي قال بها لطفي السيد من قبل ، وهي : "أن نرفع العامية إلي الاستعمال الكتابي وننزل بالضروري من اللغة المكتوبة إلي ميدان التخاطب والتعامل ، فلا تكون النتيجة إلا أننا نكتب الكتاب مفهوماً ، ونتحدث الأحاديث عربية صحيحة"[2].

ينتهي لويس عوض إلي هذه النتيجة بعد ربع قرن من الحماس والثورة والحروب التي كان يشنها -كما يقول هو- على طواحين الهواء.. ولو أن لويس عوض دعا إلي ما كان يدعو إليه بأسلوب أكثر هدوءاً. وأبعد قليلاً عن روح الثورة لما كان أثار حوله ما أثار من زوابع. فما كان يدعو إليه سبق لكل من أحمد لطفي السيد ومحمود تيمور والمازني أن دعوا إلي قريب منه. كما أن لويس عوض أثار حول آرائه زوبعة أخرى عندما ربط بين تيسير العربية وتعريب العامية وبين القومية المصرية ، في عنفوان الحماس للقومية العربية والوحدة العربية.

لكنة لويس عوض ذو الطبيعة الثورية المتمردة ، تلك الطبيعة التي كانت تدفعه في كثير من الأحيان إلي تفسير الأشياء بما يتلاءم مع آرائه الثورية ، من ذلك مثلاً أنه تخيل العلاقة بين العامية والفصحى على أنها معركة أو صراع بين طبقتين ، طبقة العامة أو الشعب وطبقة الخاصة من السادة والمثقفين ، رغم أن هذا لا أساس له ، والدليل على ذلك أن جميع طبقات الشعب المصري وكل أفراده تقريباً يستخدمون العامية إذا ما تحاوروا شفاهة في أحاديثهم الخاصة ، يستوي في ذلك الفقراء والأغنياء ، والمثقفون والجهال. فلم تكن هناك طبقية لغوية ، بل هناك ازدواجية لغوية. ولم يكن هناك صراع يشبه صراع الغوغاء والأشراف ، إبان الثورة الفرنسية أو صراع الطبقات في المجتمع الإنجليزي في القرون الوسطى.

---

(1) لويس عوض : المحاورات الجديدة ط روز اليوسف سنه ١٩٦٧ ص ٢١.
(2) يوسف الشاروني : دراسات أدبية الألف كتاب رقم ٥٠٢ مكتبة النهضة المصرية ص ١٦٤.

كما تخيل أن اللغة العربية لغة جامدة لا تتطور ، وهو غير صحيح فاللغة العربية تتطور كل يوم لكن الذي جمد حقاً هو الدراسات التي تدور حول اللغة كالنحو والصرف والمعجم ، والدليل على ذلك كتاباته هو العربية ، فهي تتمرد في كثير من الأحيان على النحو العربي والمعجم العربي. ومع ذلك تظل عربية.

وتخيل أيضاً أن الشخصية المصرية لا يمكن أن تعبر عن روحها إلا من خلال العامية أو اللغة المصرية ، رغم أن المتمعن في العربية الحديثة يجد أن الروح المصرية قد شكلت قدراً لا بأس به في معجمها. فالكلمات الحضارية التي دخلت إلي العربية في العصر الحديث أكثرها دخل على أفواه المصريين وأقلامهم ، مما جعلها تكتسب رؤيتهم وصيغهم التعبيرية ، والدوائر والحقول الدلالية التي استكملت العربية مفرداتها من العامية أو من التراث أو من اللغات الأخرى إنما كانت حقولاً دلالية نمت في ظل النهضة التي بزغت أولاً في مصر بعد الحملة الفرنسية وأيام الدولة المصرية الحديثة بعد عهد محمد علي. وترعرعت في عقول المصريين وفي مدارسهم وأشعارهم وقصصهم.

لكن حماس لويس عوض لمبادئه الثورية الاشتراكية ، واعتزازه القوى بكل ما هو مصري ، وانبهاره بما قرأ عن حركات التمرد على فكر القرون الوسطى في أوربا ، وانسلاخ الفرنسية والإيطالية عن اللاتينية ، ورغبته الجامحة في التجريب واختبار كل مجهول ومعاناته من الركود والتخلف في المجتمع ، كل ذلك جعله يسلك هذه المسالك في التعبير عن آرائه ، وهي مسالك سببت له أنواعاً كثيرة من المشاكل والصعاب ، لكنها شاركت في اشتهاره وذيوع صيته.

القضية الثانية : من القضايا التعبيرية التي آثارها لويس عوض قضية التعبير الموسيقي في الشعر. إذ رأى أن القوالب الموسيقية للشعر شكل من أشكال التعبير الحضاري والاجتماعي. ويري أن القوالب التقليدية التعبيرية التي استقرت في الشعر العربي التقليدي –تلك القوالب المسماة بعمود الشعر العربي– إنما هي تعبير عن حياة العرب في البادية فقط ، وأن هذه القوالب لا تصلح للتعبير عن البيئة المصرية أو

الأندلسية ، ويستدل على ذلك بأن البيئة المصرية منذ الفتح الإسلامي حتى عصر البارودي لم تنجب شاعراً مجيدًا ، يقول : "من كان يرتاب في أن الشعر العربي قد عاش في مصر غريباً فليفسر لنا كيف عجزت مصر عن إنجاب. شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره ، بل ليفسر لنا كيف عجزت مصر عن إنجاب شاعر عربي واحد في أكثر من ألف عام"[1] وكذلك يرى أن الشعراء في الأندلس ضاقوا بهذه القوالب لعدم ملاءمتها لبيئتهم فاصطنعوا عبارة أكثر دماثة وأكثر تمدناً واخترعوا قوالب موسيقية أكثر تحرراً "فعدلوا من نظام القافية الواحدة وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي ، فكسروا بذلك عمود الشعر العربي الفخم الأثيل وأقاموا مكانه عموداً جديداً رشيقاً هشاً منمقاً بديع التكوين"[2].

ولما كانت مصر أكثر خصوصية فإنها لم تكتف بكسر العمود الشعري المتعلق بعناصر التخيل والذوق اللفظي ومادة الوجدان ، بل كسر المصريون – كما يقول – عمود الشعر وعمود اللغة معاً ، وأبدعوا أدباً عامياً عالي القيمة قوامة ملاحم الهلالية والزير سالم والأمثال الشعبية ، بل يقول : "إن قول القائل" وزمش عين الحبيب يفرش على فدان" يعدل عندي كل ما قدم المستعربون من قريض بين الفتح العربي عام ٦٤٠ ومحمود سامي البارودي[3].

ومثلما حرب لويس عوض اللغة العامية بصورة عملية في مذكرات طالب بعثة فإنه حرب الشكل الشعري المقترح في ديوانه "بلوتولاند" رغبة منه في تجاوز البحور العروضية القديمة واستحداث ألوان مختلفة ، وبحور مستحدثة ، إيماناً منه بأنه" لا الخليل ابن أحمد ولا فقهاء الدنيا بمستطيعين أن يكبلوا النفس الرافضة بأوزانهم المتحجرة وأن في كل لغة من اللغات أوزاناً بقدر ما في الوجود من موسيقا"[4] أي أنه نادى بما عرف بالشعر الحر.

---

(١) بلوتولاند ص ١١ ، ص ١٢.
(٢) المرجع السابق ص ١١.
(٣) المرجع السابق ص ١٢.
(٤) المرجع السابق ص ٥٠.

ولم يكن لويس عوض أول من نادى بكسر عمود الشعر العربي ، ولم يكن أول من نادى بالشعر الحر أو استخدام لغة عربية عامية أو عامية عربية كما يذهب بعض من كتبوا عن ريادة لويس عوض في هذا المجال ، فقد كان أحد المبادئ التي كانت تنادي بها مجلة أبوللو الدعوة إلي توحيد اللغة العامية والفصحى. وكذلك الدعوة إلي الشعر الحر ، كان ذلك قبل أن يلتحق لويس عوض بالجامعة.

ففي عدد سبتمبر سنة ١٩٣٣ يقول أحمد زكي أبو شادي "وقد دعونا إلي صبغ الأدب الشعبي بالأسلوب الفصيح ، ونشرنا في دواويننا نماذج لأزجال ومواويل ونحوها بالعربية السهلة المقبولة ، ومازلنا مقتنعين أنه في وسع الشعراء والزجالين أن يساعدوا كثيراً على تقريب مسافة الخلف بين الفصحى والعامية ، والنهوض بالمستوى الثقافي للشعب وهذا لن يتم إلا بتوحيد اللغة على قدر المستطاع"[1].

ويقول في عدد أكتوبر من السنة نفسها : "وقد قام عبد الرحمن شكري كما قمنا من قبل بنظم الشعر المرسل ، وأخيراً بنظم العشر الحر ، دون مبالاة بالذوق العام ، وحسبنا صفوة الخاصة من المثقفين المتنورين ، فسوف يتبعهم الذوق العام في النهاية ، وإن طال الانتظار ، وعلينا نحن أن نكوّن تقاليد الشعر الحر وأن نبدع في نماذجها في غير تكلفٍ وبذلك نخدم الشعر العربي الخدمة الصحيحة"[2].

الجديد الذي أضافه لويس عوض إلي قضية الدعوة إلي التجديد الموسيقي في قوالب الشعر العربي هو أسلوبه أو طريقته الثورية ، بالإضافة إلي فلسفته التي أستند إليها في الدعوة إلي التجريب الموسيقي والثورة على الإطار الموسيقي العربي القديم ، فلويس عوض يري أن تجديد الأوزان في الشعر سوف يعمل على تجديد الحياة ، ومن ثم فإنه قد أتخذ منه مفتاحاً للولوج إلي الثورة على التقاليد والثورة على الركود ، عن طريق القفز

---

(1) مجلة أبوللوا المصورة الكاملة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب جـ١ ص٦.

(2) المرجع السابق ص ٩٠.

إلي مجاهل التجارب الجديدة ، مهما تكن نتائجها ، يقول : "فالتجربة تبدد العفن الذي يكسو الماء إذا أسن ، فإن كانت مثمرة جددت تيار الحياة ، وإن كانت عقيمة بقللت حيناً ثم ركدت ، ونحن نعيش في مجتمع آسن ، أحدثُ شيءٍ فيه تَمَّ منذ ثلاثة آلاف سنه ، فالعفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا وعلى الجدران وفي الهواء عفن ، والنيل ذاته قد تعفن منذ كفت إيزيس في البكاء من أجل أوزوريس ، فنحن أحوج ما نكون إلي التجربة ، وخلاصنا لن يكون إلا بالثورة الدائمة"[1] لم يكن التحديد الموسيقي عند لويس عوض فقط صورة فنية لما يحتمل من التطور في كيان المجتمع ، بل هو أداة ثورية يتم عن طريقها تحريك الأسن الاجتماعي وإثارة النفوس الراكدة إلي الحياة. فالأدب عنده أداه من أدوات الثورة المنشودة.

من جانب آخر فإن لويس عوض يري أن التقليد يقتل الحرية الشخصية للأفراد وأن الاستعباد كما يكون بين أناس معاصرين لآخرين معاصرين لهم ، فإنه قد يكون أيضاً من القدماء للمعاصرين ، فالقدامى يستَعْبِدُون الشعراء المقلدين لهم. ويُلْغُون شخصيتهم ، ويقتلون حريتهم ، ومن ثم فإن الثورة على التقاليد القديمة في الموسيقا واللغة ثورة من أجل الحرية الفردية ، وهذا جانب ليبرالي ديموقراطي يتخلل فكر لويس عوض الاشتراكي.

من جانب ثالث فإن لويس عوض يري أن التقليد المتحجر الذي كبل الشعر العربي بأوزانه وقوافيه وأطره الموسيقية التقليدية الصارمة قد حبس الإبداع الشعري في أدوات تعبيرية خاصة ، وأعمى ملكة الإبداع العربي عن الانتشار في تجريب أدوات جديدة مثل القصص الشعري والتمثيلي والبالاد والسونيتات وغير ذلك.

معنى ذلك أن الثورة علي التقليد تعمل على تحرير الناس ، كما أنها تعمل على تحرر الفن الشعري نفسه في مجال التعبير.

---

[1] بلوتولاند ص ١٤ ، ص١٥.

لكن لويس عوض الذي يعلن تمرده على قيود الأطر الموسيقية للشعر التقليدي العربي ، ويرى أنها أحد مظاهر التخلف والركود واستعباد الموتى للأحياء ، هو نفسه لا يتسامح مع من يخرج على قيود الأوزان الغربية ، أو الأشكال التعبيرية التي استقرت في الغرب منذ قديم الزمان ، فعندما يكتب أحمد زكي أبو شادي قصيدة على شاكلة السونيتا الأوربية يثور لويس عوض على هذا التحرر الذي يمارسه أبو شادي ، رغم اختلاف لغة أبي شادي ، وبيئته الثقافية عن اللغة التي نشأ فيها فن السونيتا ، يقول لويس عوض : "إن السونيتا قالب في الشعر الأوربي متحجّر وقديم ولا يجوز العبث به"[1] هكذا يكيل لويس عوض بمكيالين.

من جانب رابع فإن لويس عوض يرى أن البحور الموسيقية الشعرية التي صب العرب فيها أشعارهم لا تصلح للتعبير عن المشاعر والأحاسيس في البيئة المصرية ، لذلك فإن الشعب المصري كسر عمود الشعر العربي مثلما كسر عمود اللغة وأنتج شعراً عاميا يعبر عن الروح المصرية بلغة مصرية وموسيقا نابعة عن الطبيعة المصرية ، ومع ذلك يرى أن بعض بحور الشعر الأوربي صالحة لهذا الغرض.

وهكذا نرى أن قضيتي اللغة والموسيقا اللتين استأثرتا باهتمام لويس عوض قد اصطبغ اتجاه لويس عوض فيهما بطابع الثورة بسبب اتجاهه الذي سار فيه على هدى أستاذه سلامة موسى في علاقة الفن بالحياة أو خدمة الفن للحياة ، وبإيمانه الذي لا يتزعزع بالقومية المصرية وبانبهاره بالحضارة الغربية. إذ إن لويس عوض الذي ثار على كل هذه الأشكال اللغوية والموسيقية التقليدية لم يقدم شكلاً جديداً يحل محل الأشكال القديمة ولا يملك فلسفة جاهزة – كما يقول – بل يملك بلطة يحطم بها الأغلال.

المذاهب والمدارس الأدبية :

ثالث القضايا التعبيرية التي أثارها لويس عوض تتعلق بأسلوب صياغة المتخيل الفني في الأدب أو ما يسمى بالتعبير التصويري ، أو ما يطلق عليه أحياناً الصورة أو

---

[1] المرجع السابق ص ١٩.

التركيب الخيالي. ويشمل طرق بناء الشخصيات القصصية وطرق بناء الأحداث والأزمنة والأمكنة والخيال الشعري والموضوعات الشعرية ، وهي تمثل مستوى تعبيرياً أعمق من المستوى اللغوي والموسيقي وهي أقرب المستويات التعبيرية من المعنى أو الدلالة أو التشكيل.

يري لويس عوض أن التشكيل الأدبي صورة من الحياة والمجتمع وأن طرق هذا التشكيل تتحول بتحول المجتمع ، ففي المجتمع الذي تسود فيه الطبقة الأرستقراطية تعبر الطبقة الأرستقراطية عن ذاتها في إطار الموضوعات التي تتلاءم مع ظروفها وظروف المجتمع الذي تسود فيه.

وتنحصر هذه الموضوعات الأرستقراطية في إطار المديح والهجاء ، فالمديح والهجاء – كما يقول : "هما الثمن الذي يتقاضاه السادة الحماة من الشعراء السائرين في ركابهم" والأدب الأرستقراطي – كما يقول "أدب مهذب لأن الأرستقراطية مهذبة ، وهو أدب متكلّف لأن الأرستقراطية متكلّفة ، وهو أدب جميل ومصقول ، لأن الأرستقراطية جميلة ومصقولة،وهو أدب سليم في لغته لأن الأرستقراطية سليمة في سلوكها الاجتماعي.

وهو فوق هذا كله أدب هادئ رزين لا عنف فيه/لأن الحياة الأرستقراطية هادئة رزينة لا عنف فيها"[1] كما أن الحياة الأرستقراطية تعبر عن نفسها في الأدب من خلال النماذج البشرية التي تنتقيها في قصصها وأشعارها ومسرحياتها ، والنموذج الذي يحتذيه كتاب الأعمال الأدبية الأرستقراطية هو شخصية الجنتلمان.صورة الشخص الذي يمكنه أن يتحكم في عواطفه ، وأن يضبط انفعالاته وألا يبدي غضبية ، ولا يثرثر ولا يخجل في حضره الملوك والنساء ولا يخاف. وأن يكون ذكياً فطناً واسع الثقافة ملتزماً طريق الاعتدال في كل شيء ، تعبر الطبقة الأرستقراطية عن ذاتها في الأدب العقلاني

[1] برمثيوس طليقاً ص ٢٤.

المحكم أو ما يسمى بالكلاسيكية ، فالكلاسيكية هي الصيغة التعبيرية للطبقة الأرستقراطية.

ثم يتحدث عن الرومانسية أيضاً باعتبارها الصيغة التعبيرية للطبقة البرجوازية ، فكما كانت الثورة الفرنسية هي الصيغة الثورية والسياسية للطبقة البرجوازية فإن الرومانسية أيضًا هي الصيغة التعبيرية لهذه الطبقة ، يقول لويس عوض : "كانت الثورة الرومانسية التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة"[1] ثم يقول : "الحركة الرومانسية ليست حركة قوطية ، الحركة الرومانسية ليست حركة رجوع إلى الطبيعة ، الحركة الرومانسية ليست حركة عاطفية واندفاع، الحركة الرومانسية ليست حركة يونانية الحركة الرومانسية ليست حركة جمهورية ، الحركة الرومانسية هي التعبير الأدبي عن الحركة البرجوازية، والرومانسية هي الروح الفردية ، كل ماعدا ذلك تفاصيل لا علاقة لها بالجوهر"[2].

فالجوهر الحقيقي لكيان الطبقة البرجوازية هو الفردية ، ظهر ذلك في الحركة البروتستانتية التي أعلنت سقوط وصاية الكنيسة على الفرد فيما يتعلق بعلاقته بالله ، وظهر التعبير الفلسفي في الفلسفة عن البرجوازية في الفردية الذاتية التي تؤمن بأن كل شيء في الحياة هو في حالة من التبدل والتغير المستمر ، وضع أساس هذا المذهب جورج باركلي صاحب النظرية التي ترى أن ما يمكن إدراكه من الخواص الطبيعية للمادة لا يمكن أن يكون مستقلاً عن حواس الإنسان وذهنه ، وعبرت الطبقة البرجوازية عن روحها في فلسفة المنفعة ، حيث نظرية الأخلاق القائمة على دور اللذة والألم في حياة الإنسان ، وظهرت صيغتها العلمية في نظرية الانتخاب الطبيعي لدارون ومذهب الأحرار في السياسة.

---

(1) المرجع السابق ص ٨.

(2) المرجع السابق ص ٧٩ ، ص٨٠.

وكما كانت شخصه الجنتلمان هي النموذج البشري الأثير في التعبير الأدبي الكلاسيكي عن الأرستقراطية فإن شخصية العصامي هي النموذج الإنساني النموذجي للأدب الرومانسي ، الذي هو تعبير أو صيغة تعبيرية للطبقة البرجوازية. العصامي إنسان متحرر يؤمن بقدراته الذاتية وبالحرية الفردية ، وهو إنسان طموح أناني يدوس كل من يقف في سبيله ، حالم خيالي مندفع مغامر.

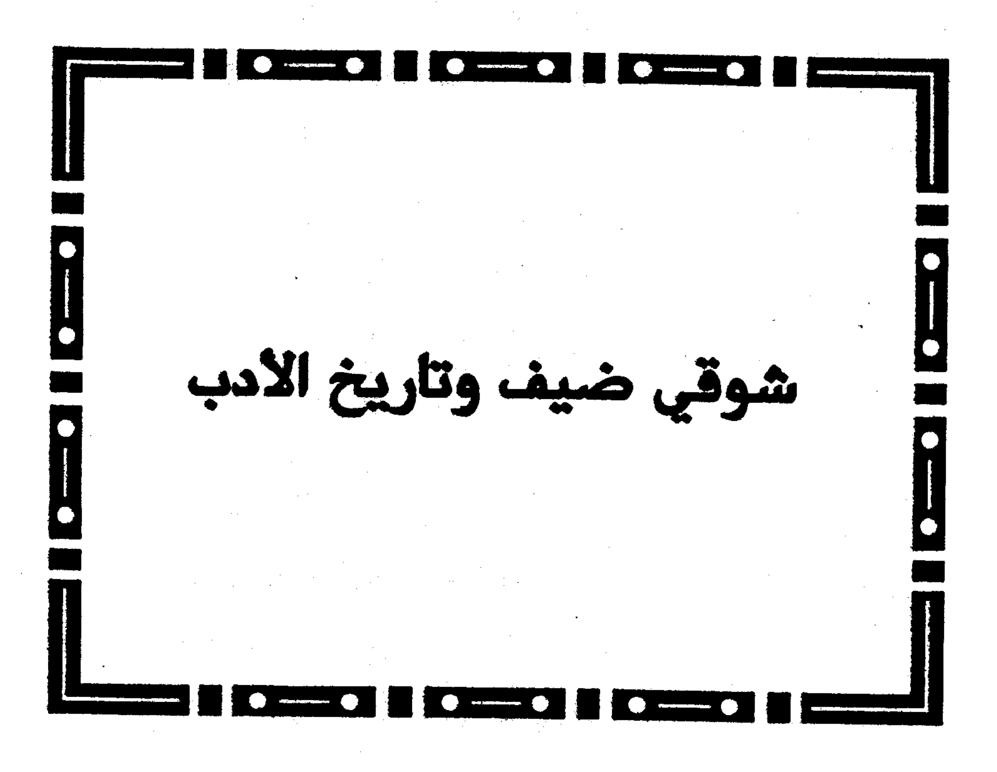
وبعد موت الرومانسية في أوربا ظهرت السريالية لتكون تعبيراً عن الناس الذين قتلت الآلة روحهم وشتتها ، لقد أنتهي الفرد الإيجابي المؤثر في عصر الرومانسية ، وحل محله الشخص السالب المنكمش ، الذي يحس وطأة المجتمع فينطوي على نفسه ويهرب في ذكريات الطفولة أو ذكريات ما قبل الحياة الرومانسية – كما يقول لويس عوض – الرومانسية هي روح الفرد النامي والسريالية هي روح الفرد المضمحل.

وهكذا نرى أن لويس عوض ينظر إلي المذاهب الأدبية المختلفة وكذلك أساليبها التعبيرية وقوالبها الفنية على ألها صيغ تعبيرية عن الحركات الاجتماعية ، وأن الظواهر والاتجاهات الفنية التي يشملها كل مذهب إنما هي تعبير عن روح المجتمع في مرحلة من مراحله. إن ربط الصيغ التعبيرية والمذاهب الفنية بالحياة ليس جديداً و لم يبتكره لويس عوض ، لكن الجديد أن لويس عوض جعل من ذلك معياراً للجودة والرداءة ، فالأدب الذي لا يعبر عن المجتمع الذي ينشأ فيه أدب رديء.

كما أنه رأي أن الثورة على التقاليد الأدبية مفتاح للثورة الاجتماعية الشاملة ، أي أنه رأى أن الثورة عن طريق الأدب تؤدي إلي إيقاظ المشاعر الثورية والتحول الاجتماعي. فالأدب عنده ليس تعبيراً عن الثورة بل هو أداة لبعث الثورة ، وأخيراً فإنه رأي حركة المجتمع إنما تتم في إطار الصراع بين الطبقات ، في كل مظهر من مظاهر الصراع السياسي والاجتماعي والعلمي والفلسفي والأدبي. وهذه لفحة أصابته من زوابع الفكر الاشتراكي.

والنتيجة التي يمكن أن ننتهي إليها :-

أن كل القضايا التي عالجها لويس عوض وهـــي قضايـا الازدواج اللغـوي والموسيقا التقليدية في الشعر والمذاهـب الأدبيـة وعلاقتـها بـالمجتمع. كـل هـذه القضايا لم يكن لويس عوض هو الذي أطلق شـرارتها الأولى ، بـل كـانت مثـارة قبل لويس عوض ، لكنه أكسبها عند معالجتـه لهـا شـيئاً مـن الثـورة والحمـاس الذي تحلت به شخصيته ، كما أنه طـوع هـذه القضايـا وتناولهـا مـن زاويـة المذهب الفكري الاشتراكي الديمقراطي الــذي اعتنقــه.



شوقي ضيف وتاريخ الأدب

[illegible]

شوقي ضيف وتاريخ الأدب(*)

هذا البحث يتناول ثلاثة جوانب في أعمال شوقي ضيف المتعلقة بالتاريخ الأدبي ويحاول من خلالها اكتشاف القوانين أو الأسس التي تحكمها ، ومن ثم فإنــه بحـث في نظرية الأدب ، أو بحث في جانب من جوانب نظرية الأدب ، هو التاريخ الأدبي. متخذاً من شوقي ضيف نموذجاً ، هذه الجوانب الثلاثة هي :

- مفهوم التاريخ الأدبي عند شوقي ضيف.
- تفسير شوقي ضيف لتاريخ الأدب.
- موضوع البحث التاريخي عنده.

أولاً : مفهوم التاريخ الأدبي :

عندما كتب طه حسين أستاذ شوقي ضيف كتابه "في الشعر الجـــاهلي" ســنة ١٩٢٦ قال في مقدمته : "هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد ، لم يألفــه الناس عندنا من قبل[1]" ثم شرح طه حسين الفارق بين تاريخه هو لــلأدب ، والــذي وصفه بالجدة ، وبين تاريخ غيره بقوله : "نحن بين اثنتـــين : إمـــا أن نقبــل في الأدب وتاريخه ما قاله القدماء ، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا اليسير الذي لا يخلو منه كــل بحث ، والذي يتيح لنا أن نقول : أخطأ الأصمعي أو أصاب ، ووفق أبو عبيـــدة أو لم يوفق ، واهتدى الكسائي أو ضل الطريق ، وإمـــا أن نضــع علــم المتقدمــين كلــه موضع البحث"[2].

(*) ألقي هذا البحث في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة لتكريم شوقي ضيف يومي ٢٢/٢٣ إبريل سنة ٢٠٠٠.

[1] طه حسين : في الشعر الجاهلي ، النص الكامل ، مجلة القاهرة فبراير ١٩٩٦ ، ص٣٩٢.

[2] المرجع السابق.

هكذا يفرق طه حسين بين نوعين من تاريخ الأدب ، أو بين مفهومين لتاريخ الأدب ، مفهوم قديم يرى أن تاريخ الأدب مجرد وصف لحركة الشعر والنثر ، دون التحرق على نقد هذا أو ذاك ، بعبارة أوضح يقوم المفهوم التقليدي للتاريخ الأدبي عنده على مذهب يشبه مذهب الفقهاء الذين أغلقوا باب الاجتهاد وعدوا كل شك فتنة وكل تجديد بدعة.

أما المفهوم الثاني لتاريخ الأدب ، فهو نوع من أنواع النقد ، لأنه لا يقبل شيئاً مما قال القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبيت[1].

ثم يقول طه حسين عن المفهوم الأول : "هذا مذهب أنصار القديم وهو المذهب الذائع في مصر — وهو المذهب الرسمي أيضاً — مضت عليه مدارس الحكومة وكتبها ومناهجها على ما بينها من تفاوت واختلاف. ولا ينبغي أن تخدعك هذه الألفاظ المستخدمة في الأدب ، ولا هذا النحو من التأليف الذي يقسم التاريخ الأدبي إلى عصور ويحاول أن يدخل فيه شيئاً من الترتيب والتنظيم ، فذلك كله عناية بالقشور والأشكال ولا يمس الألباب ولا الموضوع"[2].

وبعد طه حسين كتب بروكلمان في صدر كتابه "تاريخ الأدب العربي" شيئاً قريباً مما كتبه طه حسين — لكن بأسلوب أكثر صراحة وتحديداً ، يقول بروكلمان: "وقد ألّف في زماننا هذا كثيرٌ من أهل مصر والشام والعراق كتباً في الأدب العربي ضعيفة القيمة ، يُقْصد أكثرها إلى أغراض التعليم[3]" وعد منها أربعة وعشرين عملاً تاريخياً تناول الأدب العربي ، منها: "تاريخ آداب العرب" لمصطفى صادق الرافعي ، "وتاريخ

---

[1] طه حسين : في الشعر الجاهلي ، النص الكامل ، مجلة القاهرة فبراير ١٩٩٦ ، ص٣٩٢.

[2] المرجع السابق ، ص٣٩٢ – ٣٩٣.

[3] كارل بروكلمان "تاريخ الأدب العربي" ترجمة عبد الحليم النجار ، جـ١ ، دار المعارف ، سنة ١٩٦٨ ، ص٣٣ جـ١.

آداب اللغة العربية" لجورجي زيدان ، "والوسيط في الأدب العربي وتاريخه" لأحمد الإسكندري ، و"تاريخ الأدب العربي" لأحمد حسن الزيات ، و"المجمل في تاريخ الأدب العربي" لطه حسين وآخرين ، و"فجر الإسلام" لأحمد أمين.

ولم يقدم بروكلمان تفسيراً أو سبباً لوصفه كل هذه الكتب بأنها ضعيلة القيمة سوى وصفه لها بأنها تستهدف التعليم ، ولعله اكتفى بالتفسير الذي سبق لطه حسين أن قدمه في كتابه عن الشعر الجاهلي ، وأشار إليه بروكلمان في حاشية المبحث الذي خصصه لمصادر تاريخ الأدب العربي والكتب التي تناولته ، وهو التفسير السابق الذي نقلناه من تصدير طه حسين لكتابه "في الشعر الجاهلي".

والحقيقة أن مفهوم بروكلمان عن التاريخ الأدبي قريب من مفهوم طه حسين له ، فطه حسين يفهم التاريخ الأدبي على أنه نقد تاريخي للأدب ، بينما يفهم بروكلمان تاريخ الأدب على أنه بحث تاريخي عن مظان الأدب ومصادره ، وإن كانا يختلفان حول المفهوم من الأدب نفسه ، فبينما فهم بروكلمان الأدب بمعناه العام الذي يشمل كل ما هو مكتوب باللغة ، فإن طه حسين يفهمه بمعناه الخاص ، أي الشعر والنثر فحسب.

على أن أياً من بروكلمان أو طه حسين لم يكن ينظر إلى هذه الكتب التي أرّخت للأدب العربي بهذا الأسلوب التقليدي على أنها تسير حسب منهج معين ، بل كانا يعدان هذه الكتب سابقة على ظهور المنهجية في البحث التاريخي للأدب العربي.

لكن شكري فيصل في رسالته التي أشرف عليها أمين الخولي وطبعت في كتاب بعنوان "مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي" يسمي هذا الاتجاه التقليدي في تاريخ الأدب العربي "النظرية المدرسية" ويحاول أن يلتمس لها أصولاً وفلسفة ، ويعلل شكري فيصل السبب في قصور هذه النظرية بأنها "وقفت عند المعنى اللغوي للتاريخ ، أي أنها فهمته على أنه مجرد تسجيل ، فوقّتت الأدب بهذه الأحداث الضخمة ، وربطت بينها وبين دراسته[1]".

---

[1] شكري فيصل : مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي (عرض ونقد واقتراح) ، ط دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص٢٠.

وبهذا فإن شكري فيصل يعلل الاختلاف بين هذه النظرية -إذا صح إطلاق مصطلح نظرية عليها -وبين النظرية الحديثة في تاريخ الأدب ، بأنه اختلاف حول مفهوم التاريخ الأدبي أو اختلاف بين نظريتين (وليس بين نظرية منهجية ولا نظرية على الإطلاق كما يذهب بروكلمان وطه حسين) فالمؤرخون التقليديون -كما يرى شكري فيصل- لم يفهموا تاريخ الأدب على أنه نقد تاريخي كما فهمه طه حسين ، أو على أنه بحث تاريخي وثائقي ، كما فهمه بروكلمان ، بل فهموه على أنه تأريخ بالمعنى الحرفي اللغوي للكلمة، أي على أنه تسجيل للوقائع وتدوينها وترتيبها ، بغية تعليمها للناشئة ، أو للكبار ، بهدف العبرة والموعظة.

ومن الملاحظ أن النقاد الثلاثة : بروكلمان وطه حسين وشكري فيصل يحددون مفهوم التاريخ الأدبي بناء على المنهج المتبع في الكتابة وليس بناءً على الغاية أو الهدف ، رغم ما قد توحي به كلمة مدرسية، ورغم ما قد يصاحب الكتابات التاريخية الأدبية من أهداف تعليمية، لأنها أهداف ثانوية لا تؤثر على منهج البحث التاريخي. فالمدرسية التي أشار إليها بروكلمان تشير إلى انعدام المنهج العلمي في البحث ، وليس إلى الغاية ، والدليل على ذلك أن هناك كتباً مدرسية الغاية لم يُدرجها بروكلمان في قائمته سالفة الذكر ، مثل المحاضرات التي ألقاها نالينو في الجامعة المصرية سنة ١٩١٠ ، سنة ١٩١١ وأثنى عليها طه حسين في مقدمة طبعتها الأولى بقوله : "فالأول مرة درس لنا (أي نالينو) الأدب العربي القديم درساً منظماً".[1]

لكن شوقي ضيف – رغم تتلمذه على طه حسين وإعجابه به لم يوافقه تمام الموافقة على مفهومه للتاريخ الأدبي ، ولم يكن يحمل بين جوانحه كل هذا الرفض أو كل هذه الثورة على تلك الكتب التي أطلق عليها بروكلمان كلمة المدرسية ، ووصفها بأنها ضئيلة القيمة ، ووصف طه حسين أصحابها بأنهم "أغلقوا على أنفسهم في الأدب

---

[1] طه حسين : مقدمة كتاب تاريخ آداب العربية في الجاهلية حتى عصر بني أمية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص٩.

باب الاجتهاد[1]" بل يعارض شوقي ضيف أستاذه طه حسين فيما توصل إليه من نتائج ، ويصفه بأنه في آخر كتابه يهدم ما بدأه به [2] ويصفه أيضاً بالمبالغة.[3]

ما مفهوم شوقي ضيف إذاً للتاريخ الأدبي ؟ يفهم شوقي ضيف تاريخ الأدب فهماً يجمع بين البحث والنقد والتاريخ. أي أنه يجمع بين المفاهيم الثلاثة السابقة ، ويتأثر بها ، لذلك نجده في كتبه يلتزم بالتقسيم المألوف للأدب العربي ولا يعدّل فيه إلا شيئاً يسيراً ، متبعاً في ذلك سنة من سبقه من المورخين من أمثال حسن توفيق العدل والزيات والرافعي ، وغيرهم ، بالإضافة إلى ذلك فإنه ينتهج نهجاً علمياً في تحليل الروايات وفي الوثوق من المصادر ، كما أنه لا يهمل الجانب النقدي للمصادر ، فجاء فهمه للتاريخ الأدبي ثمرة لمزيج خصب وهادئ من هذه المفاهيم الثلاثة سالفة الذكر.

وعلى الرغم من اختلاف هذه المفاهيم اختلافاً كبيراً فإنه استطاع أن يجمعها في مفهوم واحد ، هذا المفهوم يعد تاريخ الأدب علماً. وهذا المفهوم التوفيقي الذي اعتمده شوقي ضيف يتعارض مع مفهوم المدرسة الرومانسية والمدرسة الجمالية المتأثرة بمفهوم كروتشه للفن ، واللتين تنظران إلى النقد وتاريخ الأدب والدراسة الأدبية باعتبارها فناً يزاحم النصوص المؤرخ لها والمنتقدة والمدروسة ، وتنظر للعمل الأدبي على أنه حالة فريدة ولا يمكن إخضاعها للقوانين العلمية.

فعلى الرغم من رصانة أسلوب شوقي ضيف في كتبه التاريخية وجماله وسحره فإننا لا نظن أنه كان يقصد إلى صناعة لفظية تسابق الأدب الذي يدرسه ، وعلى الرغم من عناية شوقي ضيف المفرطة أيضاً بربط النصوص الأدبية بلحظة إنشائها وتثبيت دعائمها المحلية ، فإنه لا يتطرق إلى التطور الذي يصيب النص الأدبي عندما يقرأ في بيئة

---

[1] طه حسين : في الشعر الجاهلي مصدر سابق ، ص٣٩٢.

[2] شوقي ضيف : العصر الجاهلي دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ص١٧٥.

[3] السابق ، ص١٧٥.

أخرى ، إذ لم يحاول شوقي ضيف أن يفسر الأدب وفق رؤى العصور المتعاورة عليه ، بل فسره حسب الرؤية الساكنة للعصر الذي أنتج فيه ، وتبعاً للمعايير الخاصة بهذا العصر نفسه.

لذلك فإن كل ما كتبه شوقي ضيف حول الشعراء وحول النصوص الشعرية من أخبار سياسية واجتماعية وبيئية إنما كان هدفه استحضار الجو النفسي والدلالي والمعرفي للبيئة التي صُنع فيها النص ، فهو ينقل القارئ إلى العصر الجاهلي لكي يفهم الشعر الجاهلي ، ولا يتحدث عن الشعر الجاهلي باعتباره أحد عناصر الحاضر المتخلفة من زمان قديم ، وينقل القارئ إلى العصر الإسلامي لكي يفهم الشعر الإسلامي ولا يتحدث عن الشعر الإسلامي باعتباره جزءاً من الركام الشعري في العصر الحاضر. فوظيفة تاريخ الأدب عنده تفسيرية لا تأويلية ، ومع ذلك فإنه لا ينظر إلى الأدب على أنه حالات فيضية لا يمكن إدراك أسبابها أو إخضاعها لمنطق العلم.

وليس ذلك بمستغرب من شوقي ضيف صاحب الثقافة التراثية والحديثة في وقت واحد ، وابن الأزهر والجامعة. لقد فهم شوقي ضيف التاريخ الأدبي فهم الإمام الطبري للتفسير القرآني ، باعتباره كشفاً للجوانب المعاصرة لإنشاء النص ، بغية فهمه كما فهمه المعاصرون له. و لم يفهمه باعتباره تأويلاً دائم التغير والتحول كما فهمه المعتزلة.

لكن ما الهدف من هذا العلم المسمى بتاريخ الأدب ؟ والذي كرس له شوقي ضيف حياته ، إن الهدف من تاريخ الأدب حسب المفهوم الأول توثيق النصوص الأدبية ، وبيان الصحيح الجدير بالثقة والزائف الحقيق بالرفض ، وحسب المفهوم الثاني الذي يرى أن تاريخ الأدب بحث هدفه استقصاء المصادر في مظانها الأصلية والمقابلة بينها. وحسب المفهوم الثالث الذي يرى أن تاريخ الأدب تسجيل للوقائع بغية التاريخ -كما يقول شكري فيصل- أو بغية التعليم -كما يقول بركلمان- يكون هدف التاريخ الأدبي مجرد الحفظ والتبويب والتنظيم ، ولكن إذا كان المفهوم عامًا يشمل كل

هذه المفاهيم فإن الهدف النهائي يكون التفسير ، وهذا هو الهدف الذي نظن أن شوقي ضيف يسعى إليه من وراء توثيق النصوص واستقصاء المصادر وتنظيم الوقائع وتبويبها. وإن كان الهدف التعليمي لم يغب من باله ، وإن كان هدفاً ثانوياً.

لكن ما حقيقة التاريخ عنده ؟ ماذا يعني التاريخ الأدبي ؟ بعبارة أكثر وضوحاً : ماذا يرى شوقي ضيف في التاريخ ؟ هل يراه تدهوراً أم تقدماً ؟ أم يراه سجالا ؟ وهل عملية التدهور أو التقدم تتم عن طريق الاتجاه نحو التعقيد أم الاتجاه نحو البساطة ؟

إن المتتبع لكتب شوقي ضيف يلاحظ أنه ينظر إلى الشعر العربي على أنه دورة واحدة من دورات التاريخ ، هذه الدورة مكونة من ثلاثة أطوار ، مرحلة الصبا ، ومرحلة الشباب ، ومرحلة الشيخوخة ، أو حسب تعبير أستاذه أحمد أمين : فجر ، وظهر ، وعصر. وهي دورة معروفة في تاريخ الحضارات منذ ابن خلدون ، ويسمي شوقي ضيف المرحلة الأولى من الناحية الفنية في الشعر والنثر مذهب الصنعة ، والمرحلة الثانية مذهب التصنّع. والثالثة مذهب التصنيع. ويرى أن الأدب العربي جمد عند هذه المراحل الثلاثة واكتملت حياته بعدها وأصابه الجمود والشيخوخة.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل الثلاثة مر الأدب العربي بمؤثرات حضارية وتاريخية لونت تجارب الأدباء ولغتهم وموسيقاهم بألوان مختلفة.

ومن خلال تسمية هذه المراحل يلاحظ الدارس أن شوقي ضيف يرى أن الأدب العربي يتجه دائماً من البساطة إلى التعقيد والتكلف ، وأنه ينحدر رويداً رويداً إلى الشيخوخة.

ثانياً : تفسير شوقي ضيف لتاريخ الأدب :

يجمل شوقي ضيف – في صدر كتابة العصر الجاهلي – المناهج الغربية التي تعرضت لدراسة التاريخ الأدبي في أربعة مناهج :

الأول : منهج سانت بيف ، ويقوم هذا المنهج على محاولة اكتشاف ما ينفرد به الأديب ، وما يشترك فيه مع غيره ، وفي سبيل هذه الغاية يضع سانت بيف "الأدباء

في فصائل وأسر على نحو ما يصنع علماء النبات .. وبالمثل -كما يقول شوقي ضيف- يضع مؤرخ الأدب أصحابه في طبقات وفصائل على أساس ما يقوم بين الأديب وفصيلته من تشابه ، وهو تشابه تستخلص منه قوانين الأدب العلمية. وما يمتاز به أصحاب كل فصيلة عرقية من خصائص وصفات"[1].

الثانية : منهج (تين) ويقوم هذا المنهج -كما يقول شوقي ضيف- على "أن هناك قوانين ثلاثة يخضع لها الأدب في كل أمة ، وهي : الجنس والزمان والمكان".[2]

وهذا المنهج يفسر الظاهرة الأدبية تفسيراً طبيعياً أي يرجع الوقائع التاريخية في تطوير الأدب إلى عناصر طبيعية ، لكن عيبه أنه يتجاهل الطوابع الذاتية للأدباء ، ويغض الطرف عن مواهبهم الفردية.

الثالث : منهج برونتيير وهو يعتمد في تفسيره للتطور الأدبي على نظرية (داروين) في النشور والارتقاء والبقاء للأصلح.

الرابع : المنهج الإنساني الذي كان نتيجة لتقدم العلوم الإنسانية ، ويقوم هذا المنهج على تفسير الظواهر الأدبية باعتبارها نواتج لعبقريات ذاتية ومواهب فردية ، ومن ثم فإن تفسيرها تفسيراً علمياً يتطلب البحث في مناطق اللاشعور الذاتي واللاشعور الجمعي ، وتأويل الحركات والأفعال على أنها نواتج لما يسميه علماء النفس بالعقد المكبوتة.

يقول شوقي ضيف بعد أن يستعرض هذه المناهج الأربعة : "سنحاول أن نؤرخ في أجزاء هذا الكتاب للأدب العربي بمعناه الخاص مفيدين من هذه المناهج المختلفة ، فنقف عند الجنس والوسط الزماني والمكاني الذي نشأ فيه الأديب ، ولكن دون أن نبطل

---

[1] شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، ص١٢.

[2] شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، ص١٢.

فكرة الشخصية الأدبية والمواهب الذاتية .. وكذلك لن نبطل نظرية تطور النوع الأدبي .. ولابد أن نستضيء في أثناء ذلك بدراسات النفسيين الاجتماعيين وما تلقى من أضواء على الأدباء وآثارهم"[1] معنى ذلك أن شوقي ضيف يصرح بأنه سوف ينتهج لنفسه طريقة في تفسير التطور الأدبي يفيد فيها من المناهج السابقة كلها ، بحيث يوفق بينها توفيقاً خاصاً.

لكن التوفيق بينها بهذه الطريقة التي ذكرها لن تُبقى على هذه المناهج بهذا الشكل الخاص بكل منها ، بل سوف تجعل المنهج الثاني هو المسيطر ، بل المنهج الذي يحتوي كل أدوات المناهج الثلاثة الأخرى. ويهدم أسسها الفلسفية ، عندئذ سوف تكون دراسة المحتوى الداخلي للشخصيات في خدمة التأثيرات الزمانية والمكانية وعوامل الجنس ، وسوف تكون حركات التطور خاضعة لتغير الزمان أو الانتقال في المكان أو لاختلاف الأجناس ، ولن تبقى من المناهج الثلاثة الأخرى سوى أدواتها فقط.

والمتتبع لكتابات شوقي ضيف التي يطبق فيها هذا المنهج الذي صرح برضاه عنه يستنتج هذه النتيجة التي ذكرناها. فهناك قاعدة يضعها شوقي ضيف بمثابة القانون أو المسلّمة التي لا تقبل المناقشة. ويكرر التأكيد عليها في كثير من كتبه ، وهي أن الأدب كما يقول : "نتيجة طبيعية لهذا القانون المعروف ، قانون الفعل ورد الفعل"[2].

ومن ثم فإن الأدب عنده انعكاس لروح العصر الذي نشا فيه ولمزاجه وحضارته وسياسته وثقافته وكل ما يتصل به عن ظروف علمية ودينية وأخلاقية ، كما أنه انعكاس للجنس الذي أنتجه ، وإذا كان هناك تميز لدى الأفراد فإنما هو أيضاً محصور في إطار التأثيرات البيئية والزمانية والعرقية ، يقول : "إن الشعر تعبير النفس ، وهو يتأثر

---

(1) شوقي ضيف : العصر الجاهلي "المرجع السابق" ، ص١٣.

(2) شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص١٠ ، ويكرر هذا المعنى ، ص٦٦ ، وص٧٠ ، ص٨١ ، ص١٦١.

بكل ما يؤثر في النفس من ظروف طبيعية مادية أو روحية معنوية"[1] وبذلك فإن المخزون الكامن في لا شعور الشعراء هو نتيجة لعوامل الجنس والزمان والمكان ، وتغلب عنصر على عنصر في عملية التطور والنشوء خاضع أيضاً لعوامل زمانية ومكانية وعرقية وراثية تهيئ لهذا العنصر أو ذاك عوامل التغلب أو عوامل الضعف ، كما أن الزمان والمكان والجنس لا يلغي الفروق بين الناس ، لكن هذه العوامل هي العناصر المؤثرة أيضاً في هذه الفروق ، ومن ثم يمكن دراستها دراسة علمية.

على هذا الأساس وحسب هذا المنهج يفسر شوقي ضيف حركات التجديد في الشعر الأموي ، إذ يراه نتاج الزمان متمثلاً في تغير الحياة العربية عما كانت عليه في العصر الجاهلي نتيجة لظهور الإسلام. ويراه نتاج المكان متمثلاً في اختلاف البيئات الشعرية في كل من الحجاز ونجد والعراق ومصر واليمن ، ونتاج الجنس متمثلاً في تغير التركيب العرقي بسبب اختلاط العرب بغيرهم وامتزاج الأعاجم بأهل البيئة الحجازية والعراقية دون البيئة النجدية .. وهكذا يفسر شوقي ضيف السبب في ظهور الغزل المكشوف في مكة والمدينة ، والغزل العذري في نجد وشعر السياسة والزهد في العراق ، وشعر المديح في الشام ، ويفسر أيضاً قلة المحصول الشعري في مصر واليمن ، وحسب هذا المنهج أيضاً يفسر التطور الذي حدث في شعر عمر بن أبي ربيعة أو في شعر الأخطل أو في شعر ذي الرمة.

وحسب هذا المنهج أيضاً يرتضي شوقي ضيف الحدود الموضوعة للعصور الأدبية ، أقصد العصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصر العباسي الأول والعصر العباسي الثاني وهكذا ، فهذا التقسيم وإن كان تقسيماً تقليدياً لدى مؤرخي الأدب السابقين على شوقي ضيف فإنه يلائم منهجه ويسير وفق خطته في ربط التطور الأدبي بالتطور السياسي والاجتماعي والثقافي ، وهكذا نرى تبريراً من نوع ما يتمثل في هذا

---

[1] المرجع السابق ، ص٦٢.

التقسيم رغم اتباعيته ، تبريراً يعتمد على اختلاف الزمان ، وانتقال مركز الحضارة في كل عصر من بيئة لأخرى ، وعلى اختلاط الأجناس بالعرب بل درجة مشاركتهم للعرب في كل عصر.

هناك مظهر آخر في كتب شوقي ضيف التاريخية يثبت تمسكه بهذا المنهج العلمي عند تين وهو التركيب الداخلي لمباحث العصور الأدبية ، فهناك خطة واحدة يكاد يلتزم بها شوقي ضيف التزاماً صارماً في أكثر كتبه ، إذ يبدأ عادة بالحياة العقلية ثم البيئات المكانية ، ويختم حديثه بالشعراء المشهورين ، موضحاً انتماءاتهم المكانية والزمانية والحضارية والعرقية – هذا التركيب يحمل في ذاته تفسيراً لمواهبهم الشعرية ولعبقرياتهم الذاتية.

والزاوية التي يتناول شوقي ضيف من خلالها العلاقة بين المكان والزمان والجنس وبين النتاج الشعري زاوية علمية طبيعية وإن كانت تتشابه في بعض الأحيان مع المنهج الرومانسي والمنهج الاجتماعي للمضمون ، فقد يتناول شوقي ضيف الآثار الأدبية موضحاً خصوصيتها وتفردها وعدم تكرارها لكن من خلال ربطها بلحظة إنتاجها الزماني والمكاني حسب المنهج الطبيعي ، وقد يتناولها من خلال ارتباطها بالتعبير عن قضايا العصر وأوجاع المجتمع الذي أنتجت فيه ، لكن هذا التناول لم يغرق شوقي ضيف في هذه الرؤية ، بل يجنح ناحية المنهج الطبيعي العلمي الذي يحاول الوصول إلى منطق الطبيعة في العلاقة بين الفن والحياة. نرى ذلك في رصده للعلاقة بين جزيرة العرب التي بدأ كتابه عن العصر الجاهلي بالحديث عنها وبين الشعر الجاهلي ، والعلاقة بين الشعب السامي والعرب العاربة والمستعربة وخصائص الشعر العربي الجاهلي. بل نراه في كل حلقات كتبه الممتدة حتى العصر الحديث.

إن شوقي ضيف في انتهاجه هذا النهج كان جزءاً من تيار جارف ساد الحياة النقدية العربية بعد سطوع نجم طه حسين والعقاد ودراساتهما الشهيرة عن ابن الرومي وبشار وشعراء العصر الأموي والتي تأثروا فيها بالنظريات الغربية وبخاصة (تين).

وقد أطلق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن على هذا الاتجاه الجارف اسم الاتجاه العلمي[1] أو التفسير العلمي لتاريخ الأدب.

ثالثاً : موضوع البحث التاريخي عند شوقي ضيف :

ما الذي بحثه شوقي ضيف في كتبه التاريخية ؟ هل أرخ لتطور الفن الشعري والنثري ، أم أنه كان يؤرخ للشعراء والكتاب والخطباء ؟ وأي مستوى من مستويات النص كان الأحق عنده بالدرس التاريخي ؟ وما العناصر التي كان شوقي ضيف يرى أنها الأكثر قيمة ؟ أعناصر الثبات أم عناصر التطور ؟

من السهل على قارئ كتب شوقي ضيف التي عُنيت بالتاريخ الأدبي أن يميز بين اتجاهين واضحين كل الوضوح :

- الاتجاه الأول : يرمي إلى التاريخ للفن الأدبي من حيث هو فن ، ويتمثل هذا الاتجاه في كتابيه : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، والفن ومذاهبه في النثر العربي.
- والاتجاه الثاني : يرمي إلى التاريخ للحركات الأدبية والتيارات الفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية كما تبدو في الأدب ، وكما تنطبع في تجارب الأدباء وتكويناتهم النفسية والعقلية. ويمثل هذا الاتجاه سلسلة العصور الأدبية الستة بالإضافة إلى كتابه عن التطور والتجديد في الشعر الأموي.

أما الاتجاه الأول فهو امتداد لتراث نقدي عريق في الثقافة العربية ، وهو يتميز بأنه يتخذ من الفن الشعري والنثري موضوعاً للبحث التاريخي ، وتعود جذور هذا الاتجاه إلى المعركة التي كانت تدور رحاها في العصر العباسي بين القدماء والمحدثين. أو بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، ثم اتخذت أسماء جديدة بعد ذلك فيما يسمى بالبديع وعمود الشعر ، وأثمر ذلك تاريخاً فنياً للحركة الشعرية العربية يعتمد على تقسيم الشعراء العرب إلى قدماء ومحدثين ، وأصبح المعيار الفني هو المعيار السائد في كتاب

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن : في الأدب المقارن ، ص٤٦ ، ٤٧.

الموشح للمرزباني وكتاب العمدة لابن رشيق ، رغم اتخاذ العنصر الزماني للشعراء أساساً للتقسيم لغلبة العمودية الشعرية على الشعراء الجاهلين والإسلاميين وغلبة البديع على الشعراء المولدين.

وفي العصر الحديث جدد الشيخ حسين المرصفي هذا الاعتبار القديم في موضوع التاريخ الأدبي – كما يقول شكري فيصل – عنه[1] فحسين المرصفي يقسم الشعراء ثلاث طبقات الأولى : طبقة الشعراء العرب القدماء من جاهليين وإسلاميين. والثانية : طبقة الشعراء المحدثين السائرين على عمود الشعر العربي القديم ، والثالثة : طبقة الشعراء الذين غلب عليهم استعمال النكات والبديع. وبذلك فإن حسين المرصفي يتخلى عن التقسيم الزماني التقليدي ، فهو يجعل الطبقة الأولى تنتهي ببشار والثانية تنتهي بالقاضي الفاضل.

و لم يكن شوقي ضيف في كتابية الفن ومذاهبه في الشعر العربي والفن ومذاهبه في النثر العربي إلا امتداداً لهذا الاتجاه الذي كان لحسين المرصفي الفضل في بثه في تلاميذه في العصر الحديث وفي تنبيههم إليه ، ومن هؤلاء طه حسين ثم تلميذه شوقي ضيف.

فشوقي ضيف يقسم تاريخ الأدب العربي ثلاث مراحل ، تمثل ثلاثة مذاهب فنية : مرحلة الصنعة ومرحلة التصنيع ويجعل المرحلة الأولى تمتد حتى العصر العباسي ، حيث البحتري ، ثم تعتورها وتتداخل معها المرحلة الثانية في شعر أبي تمام ، أما المرحلة الثالثة فتبدأ بالمتنبي وأبي العلاء ومهيار.

يقول شوقي ضيف عن منهج بحثه التاريخي في مقدمة كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) : وذهبت أبحث في الشعر العربي وموجاته المتعاقبة ، فدائماً مديح وهجاء وفخر ووصف وغزل ، وجعلني ذلك ألتفت إلى حقيقة مهمة وهي أن التطور في شعرنا

---

[1] شكري فيصل : مرجع سابق ، ص١٣٦.

العربي إنما كان في الصناعة نفسها ، أي في الفن الخالص وما يرتبط به من مصطلحات وتقاليد ، حينئذ رأيت أن أضع له مذاهب على أساس صناعته والفن فيه"[1] ولم يختلف موقف شوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه في النثر العربي ، عن موقفه في الكتاب السابق ، إذ يقسم شوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه في النثر العربي ، يقسم النثر العربي إلى هذه الأقسام الثلاثة ، فيقول في مقدمة هذا الكتاب الثاني : "وقد جمد الفن في الشعر العربي عند هذه المذاهب الثلاثة ولم يتجاوزها إلى مذهب جديد ، وهذه المذاهب التي فسرت بها الفن في الشعر العربي ومراحله المتتابعة هي نفسها التي فسرت — على ضوئها — الفن في النثر العربي ومراحله المتعاقبة"[2].

أما الاتجاه الثاني : فيتخذ من التطور الزماني للأدباء وتجاربهم موضوعاً للبحث التاريخي ، ومن ثم فإن شاغلة في شعر هذه العصور ونثرها هو الطوابع الثقافية والفكرية والدينية والاجتماعية في شعر كل عصر ، أو في شعراء هذا العصر أو ذاك ، حتى تحول اهتمام شوقي ضيف أو يكاد في هذا الاتجاه إلى المعاني الشعرية والمضامين والصيغ واللغة والموسيقا وكل ما يمكن أن يتركه كل عصر في أبنائه وفي إنتاجهم وتجاربهم الجمالية ، ويمثل هذا الاتجاه كتب شوقي ضيف عن العصور الأدبية من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث.

ومن الجدير بالملاحظة أن المنهج الذي استخدمه شوقي ضيف في كلا الاتجاهين واحد ، وهو المنهج المتأثر بالمذهب الطبيعي والذي يرجع العناصر الفنية إلى نظائر لها بيئية وعرقية وزمانية. فهو في كتبه عن العصور الأدبية كما في كتابيه عن الفن ومذاهبه في الشعر والنثر العربيين حريص على إبراز هذا التأثير ، وإن كان في الكتب التاريخية أوضح.

---

[1] شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، جـ١ دار المعارف ، ١٩٨٧ ، ص٧.

[2] شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، جـ١ ، ص٧.

وكل ما هنالك أن موضوع البحث التاريخي في الاتجاه الأول هو الفن ، أما موضوع البحث التاريخي في الاتجاه الثاني فهو التجارب الشعرية والنثرية للأدباء وبخاصة المضامين السياسية والاجتماعية والدينية.

والخلاصة :

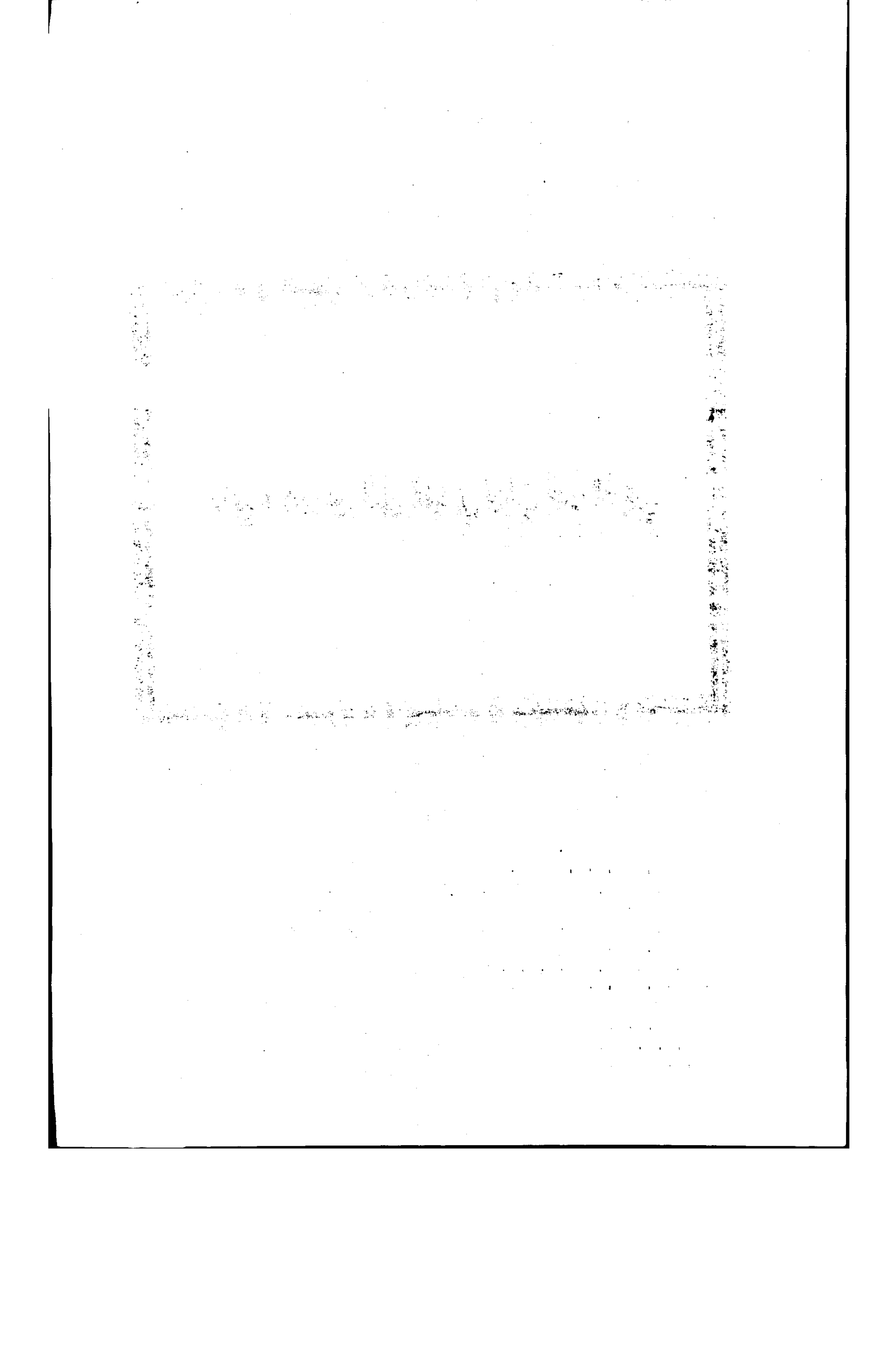
أن شوقي ضيف كان يفهم تاريخ الأدب على أنه علم يجمع بين البحث والنقد والتاريخ وأن هدفه يمتح من أهداف هذه العلوم الثلاثة ، وهي أهداف تعمل على فهم الأدب حسب فهم عصوره التي أنتج فيها ، وليس حسب العصور التي يقرأ فيها ، وأن شوقي ضيف كان يرى أن للأدب العربي دوره تاريخية واحدة ، وهي دورة ثلاثية كدورة الحضارة ، وأنه يتجه في تطوره من البساطة إلى التعقيد ، وأنه يتطور من الصبا إلى الشباب إلى الشيخوخة.

أما المنهج الذي غلب على كتب شوقي ضيف فهو المنهج العلمي الطبيعي المتأثر بنظرية (تين) بالدرجة الأولى – وليس بنظرية سانت بيف التي ملكت على أستاذه طه حسين مجامع قلبه ، وإن كان شوقي ضيف قد تأثر بسانت بيف على النحو الذي سبق ذكره ، وأخذ من المدرسة الجمالية الأوروبية ومن مدرستي دارون والتحليل النفسي.

وبناء على هذا المنهج يقسم شوقي ضيف الأدب قسمين تجربة وفن ، ويخص التجربة بالمضامين النفسية والفكرية والسياسية والدينية في الأدب ، ويخص الفن بالمذهب الفني في الصياغة ، ويرى أن الأدب العربي سريع التطور في الجانب الأول بطيء جداً في الجانب الثاني ، فبينما يتطور الجانب الأول في كل جيل ، بل في كل بيئة ، بل لدى كل شاعر ، فإن الأدب العربي عنده قد جمد من حيث الفن في مراحل ثلاثة لم يبرحها ، هي : الصناعة والتصنع والتصنيع.



منهج الدكتور عبد القادر القط في تحليل النص الشعري



منهج الدكتور عبد القادر القط(*)

في تحليل النص الشعري

يعد الدكتور عبد القادر القط من أكثر النقاد العرب المعاصرين اهتماماً بتحليل النص ، فلا يكاد يذكر حكماً نقدياً دون أن يوضحه عن طريق تحليل النصوص ، أو يستنبطه من تحليل النصوص ، فجاءت كتبه النقدية ومقالاته زاخرة بالنصوص المحللة ، والنماذج التطبيقية ، بل جاء أكثرها تحليلاً للنصوص ، وهو في كل هذا يسير حسب منهج خاص ، أكتسب أصوله وأدواته من ثقافته العربية والغربية الواسعة ومن ممارسته للفن الشعري نقداً وإبداعاً. ومن قدرته المتميزة على تذوق الشعر ونقده.

وجاء منهج القط التطبيقي والتحليلي هذا بمثابة رد الفعل للتيار الجارف للنقد النظري الذي رفع لواءه أبناءُ الجيل السابق كالعقاد والمازني وشكري ، ذلك الجيل الذي وصفه الدكتور القط بالغلو والنقل المباشر للنظريات النقدية الغربية ، وغلبه الأهواء الشخصية(1) والتفاوت بين نظرياتهم والتطبيق العملي على النصوص(2) وهو وصف قريب من الوصف الذي سبق لمعاصره الدكتور شوقي ضيف أن وصف به أستاذه طه حسين في نقده لكتاب الشعر الجاهلي(3) إذ يري الدكتور القط أن أي نظرية لا تستنبط من تحيل النصوص إنما هي نظرية زائفة وتهويم عقلاني لا يعبر عن حقيقة الشعر ، كما هو الحال في النقد النظري العصري الذي كتبة شعراء مدرسة الديوان.

فهذا النقد –كما يقول- : "فيه غير قليل من التناقض بين آراء هؤلاء الشعراء في الشعر العصري وقوالبهم وأطرهم الواضحة التقليد" ثم يقول موضحاً السبب في

(*) ألقي هذا البحث في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة لتكريم الدكتور عبد القادر القط يومي ٢٥-٢٦ نوفمبر سنة ٢٠٠٠.

(1) عبد القادر القط – التيار الوجداني في الشعر العربي المعاصر دار النهضة العربية سنه ١٩٨١ ص ٥٣.

(2) المرجع السابق ص ١٣٦.

(3) شوقي ضيف : العصر الجاهلي دار المعارف ص ١٢.

ذلك : "ويرجع ذلك التناقض إلي يسر الاستجابة العقلية لما يقرؤه الناشئ من أفكار ونظريات جديدة في الأدب ، وتصادف في نفسه هوى ، وتتفق مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يعيشها في مجتمعة ، وعسر الاستجابة الفنية التطبيقية التي تستلزم وقتاً طويلاً للتجربة والممارسة"[1] ويري أن النقد الوحيد الذي يقترب من حقيقة أشعار هؤلاء الشعراء هو المقدمات التي صدروا بها دواوينهم ، لأنها تحليل قريب من النص.

وكما كان المنهج الذي سار عليه القط بمثابة رد الفعل للتيار النظري لدي الجيل الماضي فإنه كان سباحة ضد تيارات جارفة من الاتجاهات النقدية المعاصرة له ، ويمكن إجمال هذه الاتجاهات في ثلاثة.

الاتجاه الأول : يرفض تحليل الشعر أصلاً ، ويري أنه مفسد لتزوق النص والاستمتاع به ، فالقصيدة عند أنصار هذا الاتجاه مثل الزهرة ومثل القمر ، فهما جميلان شعريان ، ما لم تمتد الأصابع إلي الزهرة فتمزق لفائفها وتقطع أوصالها وتذهب بنضارتها ، وما لم يحلل عالم ما القمر بوصفة صخوراً ، ومن ثم يجب أن نقرأ القصيدة -كما يقول نزار قباني- قراءة عفوية طفولية ، مثلما ننظر إلي القمر وكما نشم الزهرة.

يرد الدكتور القط على هذا الاتجاه مفنداً هذه الدعوى قائلاً : "لسنا ننكر ما لقراءة الشعر بطفولة وعفوية واستغراق من متعة ، ولكنها مع ذلك تظل متعةً ناقصة لا تنفذ إلي كُنْهُ النص الشعري وتفطن إلي كل ما فيه من خصب ومستويات ، وما قد يكون فيه من رمز وإيحاء"[2] ثم يقول : "ونحن حين نحلل النص الشعري ونرده إلي عناصره الأولى نعيد تركيبة مرة أخرى ، وهو بعد مازال ماثلاً أمامنا في صورته المتكاملة لنعيد النظر فيه على ضوء الدراسة والتحليل ، فنتذوقه تذوقاً أكثر ذكاء ووعياً من تذوقنا إياه للمرة الأولى"[3].

---

[1] الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر ١٥٧.

[2] الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر ص ٣٨٥.

[3] المرجع السابق ص ٣٨٥.

والاتجاه الثاني : يلتقي فيه تياران : الأول جاء من الاهتمام بالأفكار والموضوعات التي يتضمنها النص دون الاهتمام بالصياغة ، وهو منهج تسرب من فلسفة ديكارت إلي النقد "وقد زج هذا المذهب – كما يقول محمد لطفي جمعة في رده على طه حسين – بالأدب في مضايق الفلسفة ، وجعل مآرب الأدب البحث عن الحقائق دون البحث عن مظاهر الجمال في القول"[1] وتمادى أنصار هذا المذهب في اعتبار النص وثيقة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية. وأهملوا العناصر الجمالية والبلاغية في النصوص. وأنتشر هذا التيار في الدراسات الأدبية العربية. بعد ما أذاع طه أفكاره عن النقد التاريخي العلمي الذي أعتمد على التسليم بأن الأدب صورة أو مرآة لحياة المجتمع ، وطبق ذلك على نصوص الشعر الجاهلي.

التيار الثاني : هو الذي أطلق عليه محمود أمين العالم "الواقعية الثورية الجديدة في النقد"[2] ويهتم هذا التيار بالمضامين الثورية والاشتراكية في النص ، مثل التمرد على الفكر الرجعي ، والثورة على الظلم والاستعمار ، وتصوير الحراك الاجتماعي وصراع الطبقات. ويلتقي التياران في اتجاه واحد يهتم بموضوع الشعر أكثر من الاهتمام بصياغته.

يرد الدكتور القط على هذا الاتجاه بقوله : "يعُني الدارسون عندنا عناية ظاهرة بموضوع الشعر الوجداني ، فيحللون ما يتضمنه من معان نفسيه وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك مما يتصل بمضمون الشعر ، لكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقترن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة"[3] ثم يقول موضحاً قله الجدوى من العناية بمضامين الشعر وحدها دون الاهتمام بالأساليب التعبيرية أو الصياغة الفنية : "لو رددنا الشعر إلي معان مجردة من صورها الفنية لكان من الحتم أن

---

(1) محمد لطفي جمعه الشهاب الراصد مطبعة المقتطف سنه ١٩٢٦ ص١٢.

(2) مقدمة ديوان القط.

(3) الاتجاه الوجداني ص ١٤.

يتشابه كثير من الشعراء في أغلب الشعوب والعصور ، فالنفس الإنسانية في جوهرها هي في كل الأزمان وعند كل الأجناس ، والعواطف الإنسانية الكبرى مشتركة بين الناس جميعا وإن اختلفت في هدوئها وحدتها أو ثباتها وتقلبها ، والفقد الذي كان يجده الشاعر العربي القديم حين يقف بالأطلال أو يتابع ببصرة وخيالة ركب الأحبة الراحلين هو الفقد نفسه الذي يعانيه الشاعر الحديث لأسباب لا تمت بصلة إلى الأطلال أو الأظعان ، وإنما يكون الحكم على صور الشعر وأخيلته ومعجمه وإيقاعه ، وهي مقومات تختلف من عصر إلي عصر ومن شعب إلي شعب ومن مذهب أدبي إلي أخر"[1].

الاتجاه الثالث : من الاتجاهات التي عارضها الدكتور القط ، هو ذلك المنهج الذي دافع عنه الدكتور رشاد رشدي في كتابه "ما هو الأدب" وحدثت بسببه معركة بين الدكتور القط وبين الدكتور رشاد رشدي وتلاميذه على صفحات جريدة المساء ومجلة الشهر ١٩٦٠-١٩٦١.

هذا المنهج الذي دافع عنه رشاد رشدي مقتبس من المدرسة الأمريكية الجديدة في النقد ، وبخاصة عند "إليوت" ويقوم على إهمال الصلة بين العمل الأدبي والعصر الذي نشأ فيه هذا النص ، لأنه ينظر إلي النص باعتباره كياناً مستقلاً عن ذات الأديب وعن المجتمع وعن البيئة ، وأن تحليل النص ينبغي أن يقتصر على وصف مقوماته الداخلية فقط وبنائه التركيبي وصوره ولغته دون النظر إلى أي صلة تربط بين النص وبين المنشئ ، أو بينه وبين الظروف الاجتماعية والسياسية والأيدلوجية ، لأن الكاتب بعمله الفني يخلق "معادلاً موضوعياً" للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه ، ثم يستقل هذا المعادل باعتباره كياناً فنياً منفصلاً عن الأديب وعن بيئته.

---

[1] الاتجاه الوجداني ص ١٩٢.

يري الدكتور القط أن هذا المنهج فيه مبالغة شديدة في الفصل بين النص والكاتب والمجتمع الذي أنتج فيه ، لأن هذا المذهب كان بمثابة رد الفعل للواقعية الاشتراكية والواقعية النفسية اللتين تهتمان بمضامين العمل الأدبي ، فلم يسلم هذا المنهج من المبالغة والشطط الذي يصيب ردود الأفعال عامة ، مما جعله كما يقول القط "ينتهي -بتركيزه على الدراسة الداخلية للنص الأدبي- إلي شكلية مسرفة ، تحرض على تحليل الصورة البيانية والمجازات والغموض والمفارقة وغير ذلك من العناصر الفنية الداخلية ، دون نظر إلي طبيعة التجربة أو المضمون أو التفاعل مع نفس الأديب وطبيعة العصر والمجتمع ، وبهذا يصبح العمل الأدبي كائناً ميتافيزيقياً عجيباً معلقاً في الهواء لا يرتبط بالحياة التي نشأ فيها ولا بنفس من أبدعه"[1].

ويمكننا من خلال هذا الموقف من نظرية "المعادل الموضوعي" أو النقد الجديد أن نفهم موقف الدكتور القط من المناهج التي طرأت على الساحة النقدية العربية بعد ذلك ، والتي كانت تسير في الاتجاه نفسه الذي يعد النص كيانا مستقلاً عن ذات الأديب وعن روح العصر وظروفه الاجتماعية والسياسية. مثل المناهج البنيوية والشكلية.

من ناحية أخرى فإن دراسة موقف القط من هذه الاتجاهات السابقة يُعَد دراسةً لموقفه من حركة النقد العربي المعاصر بكل تياراتها/لأنها تمثل خارطه النقد التطبيقي في اللغة العربية في القرن العشرين ، وهي تيارات دخلت الآن في مجال التاريخ بدءاً بالاتجاهات النظرية عند العقاد وانتهاء بالاتجاهات البنيوية.

ولا ينبع اهتمامنا بكشف النقاب عن هذا المنهج الذي سار عليه القط في تحليل النص من الرغبة في بيان موقع هذا المنهج من تلك الخارطه فحسب ، بل لأنه منهج مستقبلي يمكن استثماره في بناء نظرية عربية جديدة في تحليل النص تتجاوز المناهج السابقة ، لما يحتويه هذا المنهج من مميزات تؤهله لهذا الدور ، ونحن في مطلع القرن الجديد.

---

[1] عبد القادر القط "قضايا ومواقف" الهيئة العامة للتأليف والنشر سنه ١٩٧١ ص ٨٣.

يصف الدكتور القط منهجه هذا بكلمة "الواقعية" في قوله : "إني أومن بمبادئ الواقعية التي تربط الفن بالحياة ، دون أن تغفل مع ذلك مقوماته الفنية الأخرى"[1] من ثم فإنه يري أن الأسلوب الأمثل لتحليل النص" لا ينبغي أن يقتصر على مقوماته الداخلية و بنائه التركيبي وصوره فحسب ، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلي تقويم مضمونة وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره" ، وبهذا لا يكون الأدب -كما يقول- "مجرد متعه بيانية محضة ، بل عاملاً فعالاً في تطور الحياة وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء"[2] كما يطلق القط على منهجه حينًا آخر "التفسير الحضاري للأدب".

ويطلق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن على منهج القط هذا اسم "التفسير الحضاري للأدب" أيضاً ، ويرى أن هذا المنهج يعتمد على ثلاثة مبادئ هي :

١- النظر إلي الأدب بوصفة ظاهرة حضارية وفنية أي أنه تعبير عن نفس صاحبة وتصوير لمشكلات المجتمع.

٢- أن التطور الأدبي في حقيقته تطور للمفهوم الحضاري للفن ، الذي هو صيغة متطورة أبداً.

٣-المبدأ الثالث التوازن بين القضايا والآراء والظواهر المتناقضة[3] وبخاصة المزاوجة بين التحليل الفني والموضوعي للنص الأدبي[4] باعتبار الشعر تعبيراً ليس صريحاً أو مباشراً عن الحياة[5].

---

[1] المرجع السابق ص ٨٤.

[2] المرجع السابق ص ٨٤.

[3] إبراهيم عبد الرحمن ، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث د.ت ص ١١٥ ، ص ١١٦.

[4] المرجع السابق ص ١٤١.

[5] إبراهيم عبد الرحمن ، مقدمة في "الأدب العربي الحديث" مكتبة الشباب ١٩٨٧ ص٤.

أيا كانت التسمية التي تطلق على هذا المنهج ، فإن هناك اتفاقاً على أنه منهج متكامل ، يعني بجميع عناصر النص ، وأن تحليله ينبغي ألا يقتصر على عنصر وإهمال عنصر آخر ، دون أن يكون متحيزًا لمذهب أو اتجاه نقدي خاص.

لكن تحديد الخصائص التي يتميز بها المنهج التحليلي عند عبد القادر القط لا تتبين من الاتجاه العام الذي سار فيه فحسب بل تتضح من الكيفية التي تم بها البحث في عناصر النص ، ومن المفاهيم والمصطلحات ، ومن النتائج التي يتوصل إليها ، وغير ذلك من الأمور الجزئية.

وأول ما يلفت نظرنا من ذلك هو رؤية القط لطريقة التكامل بين العناصر المتعددة في النص الواحد ، فهو ينظر إلي النص على أنه وَحدة ، لكنه لا ينظر إليه بوصفة بنية ، لأنه يري أن النص جزء من كيان أكبر وهو الكيان الثقافي لكل من الشاعر والمجتمع ، فالنص عنده ليس كيانًا مستقلاً يخضع لقوانين الضبط الذاتي.

كما أنه ينظر إلي الجزئيات التي يحتويها النص على أنها هي نفسها الجزئيات التقليدية التي كانت سائدة في ظل النقد القديم الذي يقسم العمل الأدبي إلي شكل ومضمون ، أو إلى تجربة وصياغة ، ويري أن الشكل يشمل المعجم الشعري والإيقاع والصور الشعرية ، وما يدخل في تركيب الصور الشعرية من مجاز وتشبيه ومطابقة ومجانسة وغيرها من العناصر اللغوية والفنية ، وأن المضمون يشمل محتوى التجربة الذاتية للشاعر والموضوعات والأفكار التي تموج في عقلة.

ولم يلتفت القط إلي المذاهب الحديثة التي تنظر إلي عناصر النص على أنها شرائح تكوينية ودلالية ، أو على أنها عناصر بنية جزئية متضمنة في بنية ثقافية أكبر لأن هذه العناصر لا يمكن أن توصف بأنها موضوعية أو فنية ، ولم يستخدم القط أيضاً مصطلحات هذه المذاهب أو مفاهيمها ، لكن يبدو أنه أراد أن يظل منهجه مستقلاً في إطار التراث النقدي العربي ، وأن يكون تجديده في المنهج النقدي وفي المعجم والمفاهيم في إطار هذا التراث وأدواته ومفاهيمه.

لذلك نجده عندما يتناول نصاً من النصوص يبدأ أولاً بتحليل العناصر الموضوعية فيه ، مثل التجربة والعاطفة والموضوعات والأفكار ، ثم بعد ذلك يتناول العناصر التعبيرية الشكلية ، مثل الصور، والموسيقا واللغة ، كما يفعل الناقد التقليدي ، لكن تناول القط لهذه العناصر بصورة متفرقة لا يعني أنه كان يرى العمل الأدبي ممزقاً يمكن أن يستقل كل جزء فيه عن الأجزاء الأخرى ، بل يرى أن العمل الأدبي وحدة واحدة وكيان واحد ، وأن كل عنصر يؤثر في العناصر الأخرى ويلونها ، فهو يرى أن الناقد عندما يتناول عنصراً بالوصف ، مثل الطبيب الذي يتناول عضواً من أعضاء الإنسان بالدراسة لكن ذلك التناول الجزئي التخصصي لا ينفي وحدة الجسم البشرى وتكامله ، والدليل على ذلك أن القط يربط بين العناصر الشكلية والعناصر الموضوعية في النص المحلل ويرى أنها أجزاء لكيان واحد ، مثل ربطه بين أسلوب المقابلة بين الألفاظ والمعاني والصور وظهور الذاتية في شعر الرصافي وعبد الرحمن شكري.

بل يعد هذا الربط والتلاحم الشديد بل التوازن بينها أهم المعايير التي يستخدمها في الحكم على النص بالجودة أو الرداءة ، فهو مثلاً يأخذ على الشعر المهجري عدم التوازن بين الأفكار التي يحتويها هذا الشعر وبين الخيال . فيقول : "والذي يمعن النظر في شعر هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة الباكرة وما بعدها يرى أنهم لم يكونوا من ذوي الخيال البعيد ، أو أنهم كانوا يكبحون جماح خيالهم كلما أراد أن ينطلق بزمام من العقل "و الاتزان" وشعرهم لذلك واضح الفكرة ، خال -في الأغلب- من تهويمات الوجدان الرومانسي أو جسارته"[1].

فالقط هنا لا يعادى الأفكار ، ولا يحرّم دخولها في مجال النص ، لكنه يشترط لذلك أن ينجح الشاعر في تحويل الفكرة إلى إحساس ، عن طريق الصورة واللغة ، أي عن طريق التوازن والاندماج بين العناصر الموضوعية والعناصر الفنية التعبيرية.

---

[1] عبد القادر القط "الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر" ص ٢٤٦.

هذا المعيار أي "التوازن بين العناصر" يستخدمه القط باطراد في كتابه" الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر " فهو يستخدمه في تحليل قصيدة الطلاسم لإليا أبي ماضي قائلاً: "ينتقل الشاعر من خاطرة إلى أخرى مما يوحي به البحر ، لكنه لا يتلبث عند فكرة بعينها يفصل القول فيها على نحو في يحيل الفكرة إلى إحساس . ويصوغ الخاطرة في صورة شعرية"[1]. ثم يقول " وكان من نتيجة ذلك العرض الموجز الهندسي للفكرة أن جاءت عبارات الشاعر في أغلبها تقريرية نثرية ليس فيها من مقومات الصورة الشعرية ما نجده عند الشاعر نفسه في قصائده التي يطلق فيها موهبته على سجيتها"[2].

كما يستخدم القط معيار التوازن هذا في تناوله لشعر البارودى ، عندما وصف هذا الشعر بعصرية الإحساس وتقليدية التعبير[3].

على أن هناك صورة أخرى لتوازن عناصر النص وتكامله عند القط ، هذه الصورة تنبع من فهمه لطبيعة التعبير الشعري بعامة ، فهو يري أن " كل عصر حضاري يخلق لنفسه مذهباً أدبياً تنعكس فيه روح ذلك العصر وطابع حضارته"[4] وأن كل مذهب أدبي إنما هو " طريقة إدراك للحياة ، وأسلوب فني في التعبير عن ذلك الإدراك"[5] فالمذاهب الأدبية عنده هي بصمات فنية لطوابع العصور والثقافات والناس في مجال التجربة وفي مجال التعبير ، من ثم فإن الشاعر الذي يعبر عن تجربته هو بأسلوب عصر غير عصره يحدث شكلاً من أشكال الاختلال في توازن الشعر ، رغم أن التعبير التقليدي قد يكون جيداً ، ولذلك فإنه يعيب شعر العقاد و المازني وشكرى

(1) المرجع السابق ص٣٤٦.

(2) المرجع السابق ص ٣٤٧ .

(3) السابق ص٢٦.

(4) عبد القادر القط : قضايا ومواقف ص٨٦.

(5) المرجع السابق ص٨٦.

في دواوينهم الأولى لهذا السبب ، يقول : "و إذا نظرنا إلى الدواوين الأولى لهؤلاء الشعراء على ضوء دعوتهم النظرية رأينا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا ما يتصل من تلك الدعوة بالتجربة الشعرية وموقف الشاعر من الحياة والطبيعة والنفس والمجتمع ، أي الجانب الموضوعي ، أما ما يتصل بالمقومات الفنية للشعر من معجم وبناء عبارة وصورة وأسلوب وإيقاع عام ، فقد ظلوا عاجزين عن تحقيق ما دعوا أليه من مفهوم جديد للمجاز والتشبيه واللغة الشعرية ، بحيث يبدو التفاوت كبيرا بين المضمون النفسي و الوجداني لأشعارهم وشكل تلك الأشعار وسماتها الفنية"(١) وباحتكام القط إلى هذا المعيار أيضاً يفضل قصيدة وردذورث المسماة أغنية للخلود على قصيدة للعقاد بعنوان "الربيع الحزين"(٢).

ويرى أن السر في تأخر الثانية عن القصيدة الأولى يكمن في إخفاق العقاد في إحداث التوازن المطلوب بين المضمون العصري والشكل التقليدي ، فقد "انساق العقاد -كما يقول القط- وراء الصنعة المألوفة في بعض الشعر العربي في عصوره المتأخرة"(٣).

وقد يوهم استخدام القط لذلك المعيار في عملية الموازنة بين القصائد الوجدانية الرومانسية التي يرى أنه قد اكتمل فيها التوازن بين العناصر الشعرية ، وقصائد أخرى لم يكتمل ، قد يوهم ذلك بأن الدكتور القط يستخدم الشكل الرومانسي للشعر الأوربي بوصفه نموذجاً مثالياً يقيس عليه جودة الشعر أو رداءته ، وليس الأمر كذلك ، بل إن القط في موازناته تلك يقارن بين مجرد نموذجين ليظهر التفاوت بينهما في درجة اكتمال هذا التوازن ، و لم يكن اختيار النماذج الرومانسية هدفاً في ذاته ، أو بسبب رومانسية هذه النماذج ، بل بسبب توازن عناصرها وتكاملها في مجال شعري مشابه للاتجاه الوجداني.

---

(١) المرجع السابق ص١٣٩.

(٢) المرجع السابق ص١٩٦.

(٣) السابق ص١٩.

أما بالنسبة للعناصر التي يرى القط أن النص الشعري يتكون منها فقد سبق القول أن القط يقسم هذه العناصر قسمين : عناصر موضوعية ، وعناصر فنية.

ويقصد بالعناصر الموضوعية القضايا والموضوعات التي تكون التجربة الفنية في الشعر ، مثل الطبيعة ، والمرأة ، والحب ، والكآبة ، والتأمل ، والحنين إلى المجهول ، واستبطان الذات ، والإنسان والمجتمع والكون ، والصحراء ، وغير ذلك من الموضوعات والمعاني التي تشتمل عليها التجربة الشعرية.

ويرى أن هذه العناصر تندمج مع سائر العناصر الفنية للنص عند تحولها من كونها مجرد أشياء موجودة في الطبيعة إلى كونها أجزاء من تجربة الشاعر النفسية ، وأن هذه الأشياء كلما زاد اندماجها في التجربة أزداد تكامل النص الشعري.

فعلى سبيل المثال ، إذا نظرنا إلى حديث القط عن التفاوت بين درجة اندماج الصحراء وإحساس الشاعر بها في إحدى قصائد العقاد ، التي وزان بينها وبين درجة اندماج الريح الغربية و إحساس الشاعر بها في إحدى قصائد شيلي ، نجد أن القط يشير إلى أن شيلي كان أكثر توفيقا في ذلك من العقاد. ويرجع ذلك إلى اختلاف الموقف الذي اتخذه كل من العقاد وشيلي من موضوعه ، يقول :" والفرق واضح في الموقف بين الشاعرين ، فالعقاد يتخذ من الصحراء رمزاً للحياة ، ويقف منها موقف الساخط الحذر ، ويبالغ في وصف غوائلها ورتابتها بما يقرب كثيراً من أسلوب ذي الرمة في وصف الصحراء ، ويظل منذ بداية الصورة حتى نهايتها في موقفة العدائي ، بعيدا عنها مخاصماً لها ، رافضاً ما يتوجس من خديعتها ... على حين ينظر شيلي إلى الريح الغربية نظرة هي مزيج من الرهبة والقداسة ، متأملاً شأنها في دورة الطبيعة ... ويقترب الشاعر شيئاً فشيئاً من تلك الريح الهائجة فيخف ما في نفسه من رهبة .. ثم لا تلبث أن تزول الرهبة تماماً من نفسه ويزيد اقترابه من تلك الريح فيرجو اندماجه معها شأن أغلب الرومانسيين الإنجليز"[1].

---

(1) عبد القادر القط الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص٢٠٢.

ويرى القط أن لكل من موقف العقاد وشيلي من موضوعة أثرًا واضحًا على صياغته الفنية ، فموقف العقاد من الصحراء موقف تراثي ، يشبه موقف ذي الرمة ، إذ تختفي شفافية الألفاظ و المجازات وقدرتها على الإيحاء والجمع بين الحقيقة والرمز ، وتغدو مثقلة بدلالات مادية كثيفة لصيقة بالوجود الحقيقي وحده للصحراء ، وتصبح الألفاظ –بدلاً من الوجدان– منطلق الشاعر إلى التصوير ، وينساق الشاعر وراء إغراء الألفاظ وصور الصحراء في الشعر العربي القديم –وما أكثرها وأحفلها بالمبالغة– حتى تبدو الصحراء كأنها الجحيم ، وحتى يفقد الشاعر إحساسه العصري باللغة ، فيتحدث عن الخميس العرمرم ويذكر المطايا و الذميل وأوجار الضباع على نحو ما كان يفعل ذو الرمة وغيره من وصافي الصحراء[1].

وهكذا يرجع القط السبب في ذلك إلى أن العقاد جمع في قصيدته بين الموقف التراثي من "الصحراء" وبين الإحساس العصري بها ، فجاءت لغته وصياغته تراثية تسعى للتعبير عن إحساس ينتمي إلى ثقافة أخرى ومن زمان آخر هو الإحساس العصري. فلم يحدث ذلك التوازن الذي نجده بين إحساس شيلي وموقفه من الريح الغربية.

أما العناصر الفنية فيقصد القط بها ثلاثة أشياء :بناء القصيدة والمعجم الشعري والصورة الشعرية. ويقصد من البناء الفني للقصيدة "التماسك والتلاحم بين أجزائها وأبياتها ، والمرونة في بناء أبياتها وقوافيها"[2] ويرى أن ما يرمى به النقاد القصيدة القديمة من تفكك تحت دعوى "الوحدة العضوية "فيه كثير من التحامل والشطط ، يقول : "ولسنا نزعم أن الأبيات كانت على هذا القدر من التماسك الذي نراه بين أبيات القصيدة الحديثة ، ولا أن بينها من الصلة اللفظية أو المعنوية الواضحة ما نجده في الشعر

---

(1) المرجع السابق٢٠٣.

(2) المرجع السابق ص٣٢٥.

الحديث ، وما درج النقاد على تسميته "الوحدة العضوية "لكن من يتأمل نظام القصيدة القديمة يجد بينها من الصلات المعنوية والنفسية مالا يخفي على الدارس المتمهل ، وبدون تلك الصلات يصبح هذا الشعر ضرباً من اللغو والعبث"[1].

ويقصد من المعجم الشعري الألفاظ الموحية المكررة التي تشيع في شعر جيل من الأجيال أو اتجاه من الاتجاهات ، فتشكل ظاهرة فنية ، مثل شيوع ألفاظ المساء والبحر والتور ، والنهر والخريف في الشعر الوجداني.

ويقصد بالصورة -كما يقول- : "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[2].

ويدخل في تحليل الصورة بناء العبارة والخيال ، والموسيقا والتكرار اللغوي واستثمار الحواس وطرق تركيب مدركاتها ، على أن هناك جوانب على درجة كبيرة في الأهمية في الكشف عن منهج القط في تحليل النص الشعري.

أولاً : أن القط لا ينظر إلى الجانب الموضوعي من النص أو الجوانب الفنية (البناء والمعجم والصورة) على أنها عناصر مستقلة -كما سبق القول- بل على أنها كيان واحد متكامل ومتداخل ، وأن حديثه عن كل منها على حده إنما يهدف إلى التحليل فحسب. ولذلك فإنه عندما يحلل فكرة ما في داخل النص فإنما يحللها بوصفها فكرة فنية ومعنى شعرياً ، وليس بوصفها فكرة عامة. وهو يلح على ذلك المبدأ إلحاحاً شديداً ، مثل قوله : "ومع إدراكنا تكامل هذه العناصر وتعذر دراسة

---

[1] المرجع السابق ص٣٢٦.

[2] المرجع السابق ص٣٩١.

كل منها منفصلاً عن الآخر ، فإن طبيعة البحث يقتضي عزل بعض هذه العناصر لدراسة مقوماتها دون أن يغفل الباحث علاقتها الوثيقة بسائر العناصر"[1].

ثانياً : أنه يرى أن التوازن بين العناصر في النص الشعري شرط من شروط الجودة ، سواء أكان هذا التوازن بين الجانب الموضوعي والجانب التعبيري الفني أم بين العناصر الفنية نفسها ، فهو يري أن المبالغة في العرض الهندسي والتصميم وإحكام البناء في النص يؤدى إلى ضمور عنصر التصوير ويجعل اللغة تقريرية ، كما هو الشأن في قصيدة الطلاسم لإليا أبي ماضي[2].

وأن المبالغة في استخدام المعجم الشعري والافتتان بالألفاظ في ذاتها والإسراف في استخدامها يؤدي إلى أن الشاعر "يستعيض بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبارة وغير ذلك"[3] وذلك مثل شعر الشابي ، "فالشابي -كما يقول القط- من أكثر هؤلاء الشعراء استخداماً لهذا الأسلوب"[4] وكذلك فإن الإسراف في عناصر الصورة مثل المجاز والتشبيه والمقابلة على حساب سائر العناصر يحول الشعر إلى زخارف لفظية . كما هو الشأن في كثير من الشعر التقليدي.

ثالثاً : أن الدكتور القط يرى أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه وعن روح العصر الذي عاش فيه وطابعة وحضارته. ولذلك فإن الخصوصية الذاتية في التعبير وكذلك الابتكار والجدة وعدم التقليد هي أهم عناصر الجودة في الشعر ، إذ ينبغي أن ينفرد كل شاعر بأسلوبه وينفرد كل اتجاه حضاري بطريقته الخاصة في الوعي بالعالم وفي التعبير عنه ، بل ينبغي أن تنفرد كل تجربة بخصوصية إدراكها لموقف خاص من الحياة بحيث تنعكس طرق التعبير فيها على طبيعة هذا الموقف أيضاً.

---

(1) المرجع السابقص٣٢٥.

(2) المرجع السابق ص٣٤٦.

(3) المرجع السابق ص٣٦١.

(4) عبد القادر قضايا ومواقف ص٨٦.

يقول :" إن كل عصر حضاري يخلق لنفسه مذهباً أدبياً تنعكس فيه روح ذلك العصر وطابع حضارته ، وإن المذاهب الأدبية ليس لها وجود مستقل بحيث يختار الكاتب منها في أي عصر ما يحلو له وما يعتقد أنه خير من غيره[1]".

ومعنى ذلك أن الشاعر الذي يعبر عن إحساسه المعاصر بأسلوب عصر آخر غير عصرة يخل بتوازن الكيان الشعري ، وأسوأ من ذلك حالاً الشاعر المقلد الذي يعبر عن تجاربه وأحاسيسه المعاصرة -بل يحس- بواسطة قلوب أناس من عصور أخري ، ويتحدث بألسنتهم ، وينظر بعيونهم ، كما أن الشاعر لن يُفهم حق الفهم ولن يُتذوق بصورة جيدة إلا إذا وُضع في إطاره التاريخي والثقافي والحضاري وهذا هو مفهوم النقد الحضاري عند عبد القادر القط.

إن هذا المنهج الذي فتق القط عن أكماله مولع بالحداثة لكنه لا ينكر القديم فهو ينظر إلى التجديد الشعري على أنه يخرج من رحم التراث ، وليس شيئاً طارئاً يؤدي إلى القطيعة بين القديم والجديد ،كما أنه يتلاقى مع دعوات أصيلة أقرت حقيقة التجديد على مر العصور كدعوة أبي نواس إلى عدم التقليد ، وقريب من مفهوم الجرجاني للشعر وعلاقته بالبيئة ، وقريب أيضاً من مفهوم وردذورث عن خصوصية التجربة الشعرية.

ويتلافى عيوباً كثيرة شابت المناهج البنيوية الوافدة في دراسة النص ، فهو لا يهمل التاريخ ، بل يضع كل نص في إطاره التاريخي ، ولا يقطع الصلة بين النص والمؤلف والبيئة الاجتماعية والسياسية ، لكنه لا ينظر إلى النص باعتبار وثيقة أو عينة مخبرية معملية يمكن من خلالها التعرف على الحقائق النفسية والعقلية للشاعر أو البيئة أو الجنس ، كما أنه لا يؤمن بمبدأ الحتمية التاريخية في إبداع النصوص أو تفسيرها ، كما أنه لا يجعل الناقد أسيراً في إطار الصياغة الشكلية للنص ، بل يفتح أمامه آفاقاً

---

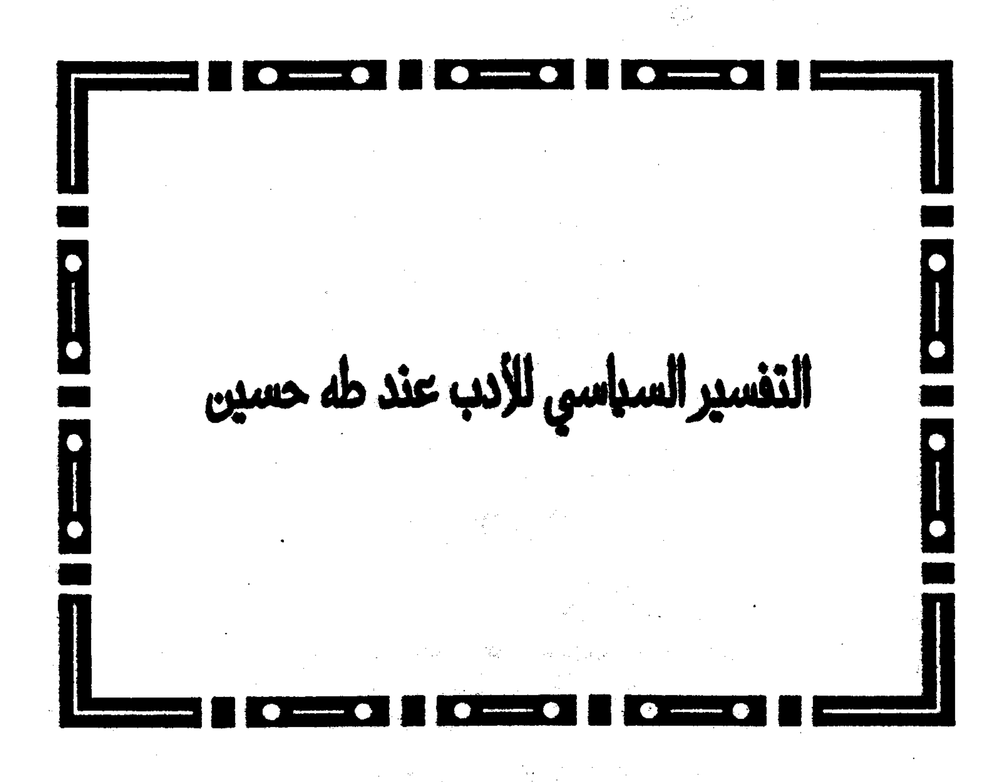
[1] عبد القادر القط قضايا ومواقف ص٨٦.

رحبة لتقويم دور النص في المشاركة في التعبير عن روح الثقافة التي ينتمي إليها ، والبيئة التي يعبر عنها ، بل يري أن أكثر أنواع الأدب هروباً من الواقع وهو الأدب الرومانسي لا يعد هروبه سلبياً ، بل هو "حركة إيجابية تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة" وأنه من الناحية الفنية "حمل عبء التجديد والخروج من أسر الأنماط الشعرية المكررة وأنه يمثل مرحلة انتقال حضاري"[1]

كما أن منهجه لا يفرغ الدراسة الأدبية من عنصر التقويم كما يفعل النقد البنيوي بل يمزج بين التقويم والنقد ، وبذلك يتلافى عيباً خطيراً شاب الدراسات النفسية والبنيوية والأسلوبية للنصوص وهو أنها لا تميز بين الأعمال الجيدة والأعمال الرديئة.

بالإضافة إلى كل ذلك فأنه منهج يعتمد على وحدة النص وتكامل عناصره ويربط هذه الوحدة وهذه العناصر بالخصوصية الحضارية وروح العصر ، وهو بذلك يتجاوز الاتجاهات القديمة في النقد ، والتي تقسم النص إلى شكل ومضمون ، وإن كان القط يستخدم أدوات النقد التقليدي وكثير من مصطلحاته في وصف جزيئات النص. مما يجعله امتداداً لها ، وفي الوقت نفسه يعد منهجاً حداثياً يتلاءم مع روح العصر ، لكنه ليس منهجاً وافداً من بيئة أخرى ، بل هو وليد النصوص الشعرية العربية المعاصرة ، لكل ذلك نرى أن هذا المنهج جدير بالدراسة والتطوير باعتباره أحد المناهج العربية العصرية البديلة للمناهج الوافدة في دراسة النص.

(1) عبد القادر القط الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص١٢.



التفسير السياسي للأدب عند طه حسين

التفسير السياسي للأدب عند طه حسين[*]

ينطلق هذا البحث من مسلمة يكاد يجمع عليها النقاد ، و ينتهي إلى نتيجة جديدة تزعزع الثقة في الأحكام النقدية التي أصبحت شبه مسلمات بالنسبة لموقف طه حسين من التاريخ الأدبي والنقد الأدبي ، وتحل محلها حكماً نقدياً آخر ، يفترض الباحث صحته.

أما المسلمة التي ينطلق منها البحث فهي أن النصوص الأدبية ذات طبيعة خاصة تجعلها قابلة للتأويلات المختلفة ،فالنص الأدبي ليس نصاً مغلقاً على معنى واحد ، بل هو حمال أوجه ، يمكن قراءته بأكثر من وجه ، ومن أكثر من زاوية ، سواء أكان ذلك من قِبَل قراء ينتمون إلى عصور مختلفة ، أو ينتمون إلى عصر واحد. وطه حسين نفسه يقر بهذه المسلمة ، يقول في حديث الأربعاء :"من الذي يستطيع أن يزعم لك أن الأجيال المختلفة تستطيع أن تفهم الأدب على وجه واحد ، وتصدر في الحكم عليه من مصدر واحد ؟! وكيف السبيل إلى ذلك وأنت لا تستطيع أن تضمن تشابه أطوار الحياة وظروفها في الأجيال والبيئات المختلفة ؟ وإذن فلا تستطيع أن تضمن تشابه الذوق ، وإذن فلن تستطيع تشابه النقد"[1].

وأما الحكم النقدي الذي توصل إلية البحث فهو : أن طه حسين عندما فسر الظواهر الأدبية في التاريخ الأدبي للغة العربية إنما فعل ذلك من منظور سياسي ، وعلل ظهور هذه الظواهر أو اضمحلالها بتعليلات سياسية أيضاً ، وهذه النتيجة تختلف عن الأحكام السابقة ، التي رأت أن طه حسين إنما صدر في أحكامه على الظواهر الأدبية من المنظور العلمي الخالص ، مثل التاريخ الطبيعي ، أو علم الاجتماع ، والتي تذهب إلى أن النص الأدبي عنده مجرد وثيقة طبيعية أو اجتماعية.

---

[*] ألقي هذا البحث في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة ، بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على وفاة طه حسين يوم ٢٠٠٤/٢/٢٤

[1] حديث الأربعاء ، ط دار المعارف سنة ١٩٩٨م ، ج١ص٣٠٦.

وتختلف أيضاً عن الأحكام التي رأت أن طه حسين تأثر في أحكامه على تاريخ الأدب بأفكار لانسون عن تاريخ الأدب الفرنسي ، إذ تظهر نتائج هذا البحث أن هذه الأحكام قد تجاهلت أهم عنصر ركز عليه طه حسين في دراسته لتاريخ الظواهر الأدبية في الأدب العربي ، وهو المنظور السياسي لهذا الأدب. ومن ثم خالفها الصواب في إدراك المنظور التفسيري للأدب عند طه حسين ، وحسبت أن تحمس طه حسين إلى هذه الأفكار دليل على التزامه في قراءته للتاريخ الأدبي ، فلم تكن دعوة طه حسين إلى هذه الاتجاهات السابقة تتجاوز نقده النظري ، أما ممارسته العملية للنقد والتاريخ للظواهر الأدبية وتفسيرها فهو تفسير سياسي كما سوف نرى.

النص والتفسير

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : ما فائدة هذا البحث ، أي ما الفائدة التي تعود على النصوص الأدبية في التراث العربي من معرفة التفسير ، أي معرفة الأسباب التي أدت إلى نشوء الظواهر الأدبية؟ ماذا يتغير في قصيدة لعمر بن أبي ربيعة أو للمتنبي إن كان سببها سياسياً أم اجتماعياً أم عاطفياً خالصاً ؟

إن أرسطو يقول : "إنما نعتقد في كل واحد من الأمور أنا قد عرفناه متى عرفنا أسبابه ومبادئه الأولى" ، ويقول أبو علي بن السمح ، شارحًا هذه العبارة :" أي أن العلم بالأسباب نافع في العلم بالمسببات"[1].

ومعنى ذلك أننا نفترض أن تبيان هذه الأسباب بالنسبة للظواهر الأدبية سوف يؤدي إلى فهم النص ، فعلى الرغم من أن عملية تأويل النصوص وفهم دلالاتها هي محاولة من القارئ لإدراك المعنى الكامن في النص ، غير أن هذه العملية تتوقف على ثلاثة عناصر :

---

[1] أرسطوطاليس : الطبيعة ترجمة إسحاق ابن حنين ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج١ ص٣.

الأول القارئ ، والثاني النص ، والثالث السياقات غير النصية التي تعد مرجعاً للنص نفسه ، بل تعد جزءاً من النص ، مثل السياقات السيكولوجية لمؤلف النص ، والسياقات الاجتماعية والسياسية والحضارية التي نشأ النص فيها. هذه السياقات بالإضافة إلى موقع القارئ بكل سياقاته التاريخية والنفسية والسياسية والاجتماعية ، هي التي تفجر الإمكانات التأويلية غير المتناهية في النص نفسه.

والناقد الأدبي قارئ جيد للنص ، قارئ واع ، يمكنه أن يكتشف جوانب جديدة في النص لا تتيسر للقارئ العادي ، ولا يتأتى للناقد هذا الكشف بمجرد امتلاكه للفطنة العقلية العالية أو من معرفته باللغة فحسب ، بل من ثقافته بالسياقات التاريخية غير النصية التي نشأ فيها النص ، والظروف التي أحاطت به ، واكتشافه لظروفٍ لم تكن معروفة ، أو علاقات لم تكن مدركة بين النص وبيئته ، اكتشاف هذه العلاقات يؤدي إلى اكتشاف معانٍ جديدة في النص الأدبي ، واكتشاف قيم جديدة ، ومثل ذلك يحدث عند اكتشاف ظروف لم تكن معروفة ، فالنص ليس منقطعاً عن بيئته ، ولا عن قائله ، لأنه لو انقطع فأصبح معزولاً معلقاً في الفراغ لما أدى معناه.

وانظر في قصة هذه الأبيات التي هجا بها الحطيئة الزبرقان بن بدر التميمي والتي قال فيها :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها ... واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

كيف أن عمر رضي الله عنه عندما تعمد قطعها عن سياقها التاريخي ، لتهدئة لثائرة الزبرقان ، ونظر إليها من حيث تكوينها اللغوي فحسب ، فسرها على أنها ليست هجاء ، عندما قال :"ما أسمع هجاء ولكنها معاتبة"[1] لكنه عندما أحالها إلى ناقد خبير بالشعر هو حسان بن ثابت أو لبيد ، أسندها هذا الناقد إلى سياقها التاريخي فحكم بأنها من أفحش الهجاء.

---

[1] الأغاني ج٢ص٦٠٤.

وكذلك الأمر لو قطعنا شعر الغزل الذي كتبه الأحوص بن محمد الأنصاري أو العرجي عن سياقه التاريخي لما فهم منه ما يفهم من سائر الغزل الأموي ، من حب وشوق وغير ذلك ، لكننا لو كشفنا سياقه التاريخي كما فعل طه حسين ، لتبين لنا أنه ليس غزلاً بل هجاءً سياسياً. لأن النص ليس مجرد مجموعة من الألفاظ الميتة ، بل هو كيان متكامل أو منظومة متكاملة ، مكونة من الكلمات والجمل ومن المؤلف بكل ما يحيط به من وسط تاريخي ، بل من القارئ أيضاً.

وكل هذه المنظومة يعيد القارئ الناقد تصورها حسب بيئته وعقليته هو ، فيعيد تكوينها وتشكيلها مع كل قراءة جديدة ، وهذا هو المقصود من انفتاح النص الأدبي ، أو تعدد الدلالة فيه وعدم تناهيها ، ومعنى ذلك أن التركيب اللغوي في الأدب تركيب مفتوح بالنسبة لسياقاته ، بحيث تعاد صياغته بطريقة جديدة عند كل قراءة جديدة ، فالقراءة بالنسبة للأدب ليست استهلاكاً أو توصلاً إلى المعنى الوحيد في النص ، بل هي خلق وإبداع يتم فيه تفاعل بين خبرة القارئ والخبرة التي ضمنها الكاتب في النص.

وهذا الذي ينطبق على النص الواحد ينطبق على مجموعة النصوص التي تنتمي إلى اتجاه واحد في بيئة واحدة ، أو عند أديب واحد ، مثل تفسير ظاهرة الغزل العفيف في بادية الحجاز في العصر الأموي ، أو ظاهرة الزهد في الدنيا في شعر الخوارج ، أو ظاهرة المجون في شعر الوليد بن يزيد.

والنتيجة التي نخلص إليها من ذلك ، هي : أن المعلومات التي يعرفها الناقد عن العصر الذي نشأ فيه النص ، أو عن الأديب الذي كتب النص ، واكتشاف هذا الناقد أن لهذه المعلومات علاقة ما بالنص المكتوب ، فإن هذه المعرفة وهذا الكشف سوف يؤديان إلى تفسير النص تفسيرًا جديدًا ويوجهان دلالته ، باعتبار هذه المعلومات والعلاقات سياقات غير لغوية ، وهذه السياقات غير اللغوية تعد بمثابة الأطر أو الحوافز التي تعمل على تنشيط دور السياقات اللغوية ، ومن ثم فإن أي تفسير جديد للعلاقة بين النص وبيئته يؤدي إلى تفسير جديد في دلالة النص ، فالنص في ذاته لا يتغير ، لكن

الذي يتغير هو إدراك العلاقات ، نتيجة لتحول القراءات وتنوعها وتنوع بيئات القراء والنقاد.

وهذا ما يفسر لنا اهتمام الرواة القدماء بالظروف التي أحاطت بالقصائد الشعرية ومناسباتها ، فذكر الأسباب التي عملت على نشأة النصوص هو نوع من أنواع تفسيرها وتوجيه دلالتها ، وبالتالي فإنه سوف يعمل على توجيه سائر الوظائف النقدية الأخرى ، مثل التحليل والمقارنة والتقويم. وهكذا يمكن فهم التاريخ الأدبي فهما جديدا إذ يمكن فهمه على أنه عملية دائمة من اكتشاف العلاقات السياقية للنصوص.

التفسير نوع من قراءة النصوص:

التفسير الذي يقدمه الناقد للنص الأدبي ليس حقيقة مطلقة لا تقبل التغيير ، بل هو مجرد رؤية للنص من زاوية خاصة ، رؤية قابلة للنقض والتغيير سواء أكان التفسير بمعنى إسناد الظواهر الأدبية إلى سياقاتها الخارجية ، أم كان بمعنى تحديد الدلالة ، فلكل نص أو لكل مجموعة من النصوص موقعان يتحكمان في دلالته وفهم معناه:

أولهما : موقع النص في بيئته التي أنشئ فيها ، حيث الكاتب ومذهبه الفني وعصره ، ولغته.

ثانيهما : موقع النص في بيئته الجديدة ، بيئة التلقي والقراءة ، حيث زمان القارئ أو الناقد ومكانه وثقافته ، والبيئة السياسية والاجتماعية التي تحيط به.

والبيئة الأولى ليست معيشة ساعة القراءة ، بل هي بيئة مدركة ومصنوعة في وعي القارئ أو الناقد الذي تشكل وعيه في البيئة الثانية إلا إذا كان الكاتب معاصرًا للقارئ ، ومن ثم فإنها تتشكل حسب هذا الوعي ، وتتصور بل تختزل وتتلون بألوان هذه البيئة الثانية ، بيئة القراءة.

ومن ثم فإن بيئة القارئ وثقافته هي التي تحدد أهمية العلاقات السياقية ، باعتبارها أداة للتفسير وفك الشفرة النصية وليس باعتبارها عوامل في إنشائها. ومن هنا

تصدق على هذا النقد المقولة التي ترى أن الحاضر هو الذي يصنع الماضي ، وليس العكس ، لأنه هو الذي يصوغه حسب شروطه ومنطقة ومواصفاته ، لأن كل قراءة جديدة تصنع تفسيرات جديدة ، أو تكتشف علاقات جديدة.

منهج طه حسين في تفسير الشعر العربي القديم :

إن القارئ لما كتبه طه حسين حول الشعر العربي القديم يلاحظ أنه تعامل مع هذا الشعر على مستويين ، وبمنهجين مختلفين.

المستوى الأول : تاريخي توثيقي ، يحاول فيه طه حسين تطبيق مناهج النقد التاريخي للنصوص.

والمستوى الثاني : تفسيري تحليلي يتناول فيه أعمال الأدباء بالتحليل والتفسير والمقارنة والتمييز والتقويم ، والمستوى الأول يعد مقدمة للمستوى الثاني ، لأن غاية المستوى الأول هي مجرد الوثوق من صحة النص ، ونسبته إلي عصره وقائله.

وكلما كانَ النص أكثر تمثيلاً للعصر وللبيئة كان أكثر وثوقًا عند طه حسين ، وقد حاول طه حسين في استخدامه لمناهج النقد التاريخي في توثيق النصوص أن يتحرى المنهج العلمي ما وسعه ذلك ، استرشاداً بما كتبه علماء النقد التاريخي في أوربا من أمثال سنيوبوس ولانجلوا ، وقد وفى ذلك في كتابه عن الأدب الجاهلي.

ثم إن القارئ لما كتبه طه حسين في هذين المستويين يلاحظ أنه نظر إليهما على أنهما متكاملان ، فكما أن النص الأدبي صورة صادقة للأديب وللبيئة التي نشأ فيها ، فإن حياة هذا الأديب وطبيعة هذه البيئة تستخدم بوصفها سياقاً يفسر به طه حسين مغالق النص ويفك شفرته ويحلل اتجاهاته.

فكل من البيئة الخارجية (المتمثلة في الكاتب وعصره) والمكون الداخلي للنص يخدم الآخر ، ويلقي عليه الأضواء.

وأما بالنسبة للمستوى الثاني وهو المستوى الخاص بتحليل النصوص الأدبية وتفسير الظواهر الشعرية ، فإن طه حسين رغم تصريحه أكثر من مرة بأنه يلتزم المنهج العلمي في تحليل النصوص وتفسير الظواهر ، فإن ذلك لم يتحقق له بصورة عملية.

ولم ينجح طه حسين في ذلك إلا في الجانب النظري فقط ، فهو وإن كان قد نبه من جاءوا بعده من تلاميذه إلى الاقتراب من المناهج العلمية في دراسة الأدب كاستخدام التحليل النفسي في كشف عناصر الإبداع ، أو التفسير الاجتماعي ، أو لفت الأنظار إلى المناهج التي استخدمها (تين) أو (جول ليميتر) أو (سانت بيف) لكن القارئ لما كتبه طه حسين نفسه عن الشعر العربي القديم -وبخاصة في كتابه حديث الأربعاء- يلاحظ أنه يتناول النصوص الأدبية مستخدماً ذوقه اللغوي والأدبي المرهف ، ومستخدماً في تحليل الظواهر الأدبية عقليته السياسية العملية ، التي تمرست على مكائد الحياة السياسية في النصف الأول من القرن العشرين ، كما عاشها طه حسين ، وشارك فيها ، بكل سلبياتها وإيجابياتها.

وعلى الرغم من أن المنظور الذي جعله طه حسين محوراً لتفسير النصوص الأدبية الجزئية منظور فني ذوقي ، فإن المنظور الذي فسر به الظواهر الأدبية العامة منظور سياسي في المقام الأول ، نعم إن طه حسين لم يهمل الجانب الاجتماعي بل أولاه اهتماماً كبيراً ، ولم يهمل الجانب الاقتصادي أو النفسي أو الديني. لكن طريقة تفسيره للظواهر الأدبية تدل على أنه كان يعد السياسة هي مفتاح كل شيء ، فهي التي توجه الاقتصاد ، والمجتمع ، والعواطف ، والأخلاق.

والذي يقرأ تحليلات طه حسين للشعر الأموي والعباسي يحس بذلك ، أو ربما يحس بأن السياسة وحدها هي التي صنعت الأدب ووجهته في هذين العصرين ، وهذا لا يتعارض مع مقولة طه حسين بأن الأدب صورة للحياة ، لأن محور الحياة كما يراها هو يدور حول الممارسات السياسية خاصة.

١- وليس ذلك بغريب على طه حسين ، فقد كان منغمساً في الحياة السياسية منذ مطلع شبابه ، فقبل الحرب العالمية كان منتمياً للحزب الوطني القديم بصحبة عبد العزيز جاويش ، ثم انضم بعد ذلك إلى حزب الأمة ، بزعامة أحمد لطفي السيد ، ثم أنضم إلى حزب الأحرار الدستوريين ، ثم أنضم إلى حزب الوفد ، حتى إنه كان يشغل منصب الوزير في أخر وزارة وفدية. وفي كل مرحلة من هذه المراحل كان طه حسين هو المدافع عن الحزب الذي ينتمي إليه بقلمه الثائر. رغم تناقض المبادئ التي قامت عليها هذه الأحزاب التي تبدل ولاؤه لها.

ونتيجة لذلك فقد اصطبغت أكثر كتب طه حسين ومقالاته بالطابع السياسي ، لأنه كتب كثيراً منها في المجلات والصحف الحزبية ، أو أنه كتبها في ظروف سياسية جعلت من تأليفها حدثاً سياسياً مدبراً ومقصوداً رغم موضوعاتها الأدبية أو الاجتماعية ففي الوقت الذي احتدم فيه الصراع بين القوى السياسية حول الدستور سنة ١٩٢٢أخرج طه حسين كتابه عن نظام الأثينيين.

ولما أثيرت ضجة سياسية كبيرة حول كتاب الشيخ علي عبد الرزاق عن الخلافة وأصول الحكم ، لم يشأ طه حسين أن ينأى بنفسه عن ذلك الصراع ، بل أشعل الحياة السياسية لهيباً ، بإخراج كتابه في الشعر الجاهلي ، وبإهدائه هذا الكتاب إلى ثروت باشا ، و لم يتوقف طه حسين عن إهداء كتبه للزعماء السياسيين ، فقد أهدى حديث الأربعاء إلى أحمد لطفي السيد ، وأهدى كتاب مستقبل الثقافة في مصر إلى النحاس باشا.

ولا يستغرب ذلك من مثل طه حسين الذي كانت مشاركته في الأحزاب المختلفة التي تنقل بينها تقتصر على تأييد الحزب عن طريق الكتابة ، والدفاع عنه والرد على خصومه عن طريق الكتابة أيضاً دون المشاركة في السياسة بمفهومها العملي ، فالكتابة هي الممارسة الوحيدة التي كان طه حسين يجيدها ، بما أوتي من موهبة وذكاء ، ولسان لاذع وطبع حاد ، وفي أحيان كثيرة كان يستخدم الكتابة الأدبية للتعبير عن

آرائه السياسية ، وقد كان وثيق الصلة بزعماء الأحزاب التي كان ينتمي إليها وكان دائماً قريبًا منهم ، عارفاً بما يدور ويدبر في الخفاء من مؤامرات سياسية ودسائس حزبية.

وقد أدى ذلك إلى أنه فهم السياسة على نحو خاص ، كما أدى إلى أنه عندما كان يعالج القضايا الأدبية فإنما كان يفكر في أسبابها وعللها تفكيراً شبيهاً بالتفكير في أمور السياسة ، حيث يرجع عللها إلى دسائس ومؤامرات سياسية ومصالح شخصية ، حتى الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والحضارية كان يرجعها أيضاً إلى أسباب سياسية وإلى مؤامرات ودسائس ومصالح ، وقد كان طه حسين في ذلك مطبوعاً لا متكلفاً ، فقد كان هذا النمط من التفكير يتلاءم مع ميوله العقلانية ومذهبه المتحرر.

٢- من الأمور اللافتة للنظر أيضاً أن الخطاب النقدي الذي استخدمه طه حسين في تحليل الأدب العربي في العصرين الأموي والعباسي خطاب تشيع فيه المفردات السياسية شيوعاً كبيراً.

فعلى سبيل المثال فإن المفردات والتعبيرات التالية وردت عدة مرات في صفحات ثلاث فقط من كتاب حديث الأربعاء ، وهي :" الاضطهاد السياسي الخصومات – من الوجهة السياسية – الحياة السياسية – التطرف – البيعة – الخلافة – ولاية العهد – التملق – السياسة – القتل – الحبس – النفي – الخلفاء – الوزراء – المشاكل السياسية – البطش – الدسائس – المكائد – السلطان – الحكومة المركزية – الانتقام – الفتح السياسي – نقض العهد – التحرج السياسي – الظروف السياسية – الحزب السياسي – الحرمان السياسي – نظام الحكم – السلطان السياسي – مركز الحكم – المعارضة – المصانعة – السياسة العملية – الشورى – الاستبداد – الدولة – الإخفاق السياسي" بالإضافة إلى أسماء الساسة والوزراء والولاة والأحداث السياسية التي امتلأت بها جنبات هذا الخطاب النقدي ، حتى زاحمت المصطلحات النقدية والأدبية وأسماء الشعراء وأحداث الأدب نفسه.

٣- وقد أشار إلى هذا المنظور السياسي في فكر طه حسين النقدي عدد من النقاد. فالدكتور عبد القادر القط مثلاً في كتابه " في الشعر الإسلامي والأموي" يتحدث عن التفسيرات التي رأي النقاد أنها كانت السبب في ظهور الغزل العذري في العصر الأموي ، فيورد رأي شكري فيصل ، الذي يفسر هذه الظاهرة تفسيراً دينياً ويورد رأي أبي الفرج الأصبهاني صاحب كتاب الأغاني الذي يفسرها تفسيراً احتماعياً ، ثم يشير إلى أن طه حسين يفسرها تفسيراً سياسياً[1].

ويقول الأستاذ محمود أمين العالم عن طه حسين :"لا نكاد نحس فيه بالعالم المؤرخ بقدر ما نحس فيه برجل السياسة الخبير بنفوس الرجال وأحوال الحياة[2].

ويقول الدكتور مصطفي عبد الغني في أطروحته عن طه حسين :"إن طه حسين ارتدي مسوح السياسة حين شارك في دروس الأدب"[3] ويقول الدكتور مصطفي عبد الغني في موضع آخر : "كان واضحاً تماماً أنه كان حريصاً على الدخول في ثوب الأدب كلما عَنَّ له أن يقول شيئاً في السياسة"[4].

٤- طه حسين نفسه يشير صراحة إلى أن السياسة هي أكبر مؤثر في الحياة ، فهي التي تؤدي إلى إحراز المال لدى فريق من الناس ، أو هي التي أدت إلى ذلك في المجتمع العربي في العصرين الأموي والعباسي ، وهي أيضاً التي أدت إلى إفقار آخرين وحرمانهم ، كما أن كلاً من المال والسياسة يؤديان بالناس إلى تغيير عاداتهم وسلوكياتهم ، بل أخلاقياتهم وأفكارهم وفنونهم.

ويقول في معرض حديثه عن تأثير السياسة في الأدب العربي في العصر العباسي على يدي أبي نواس والحسين بن الضحاك ، مبيناً قوة الدوافع السياسية التي أحالت حياة

---

(١) عبد القادر القط في الشعر الإسلامي والأموي ، مكتبة الشباب سنة ١٩٨٢م ، ص٩٥.

(٢) طه حسين كما نعرفه ، دار الهلال د.ت ، ص١٢٧.

(٣) طه حسين والسلطة السياسية في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧ ، ص٩.

(٤) المرجع السابق : ص٥٥.

العربي من النمط التقليدي إلى النمط الفارسي ، وبالتالي غيرت الأذواق الشعرية لـدى العرب : "نحن لا نعلم أن شاعراً قتل شاعراً آخر لأنه يخالفه في الوجهة الشعرية ، أو فيلسوفاً قتل فيلسوفاً آخر لأنه يخالفه في أصل من أصول الفلسفة ، لا نعلم شيئاً من هذا ولكنا نعلم أن الفرد قد يقتل الفرد ، وأن الجماعة قد تعلن الحرب علي الجماعة لخلاف مصدره السياسة أو مصدره المال" حتى الصراعات الدينية التي أزهقت فيها الأرواح يرى طـه حسين أن دوافعها سياسية أيضاً(1).

نماذج من التفسير السياسي للأدب عند طه حسين:

أولاً : في العصر الأموي:

١- يفسر طـه حسين ظهور الغزل الإباحي في مكة والمدينة في العصر الأموي تفسيراً سياسياً ، إذ يرى أن بني أمية -حفاظاً منهم على الملك- استخدموا سياسة الإقصاء السياسي ضد أبناء الصحابة في مكة والمدينة ، فحرموهم من المشاركة في إدارة الدولة ، ومن تقلّد الوظائف السياسية ، أو من أي مشاركة في اختيار الولاة في الوقت الذي أغدقوا فيه بالأموال عليهم ليلهوهم عن المطالبة بالحكم ، أو التفكير فيه ، وليقتلوا فيهم الرغبة في التطلع إلى الإدارة ، أو الخروج إلى الأمصار ، ذلك الخروج الذي كان شبه محرم عليهم ، خشية أن يلتف حولهم الناس ويكونوا زعامات تناوئ الحكام. نتيجة لذلك -كما يرى طـه حسين- انغمس أبناء الصحابة في اللهو والغناء والشعر الذي يتخذ من الغزل المكشوف موضوعاً له.

يقول طـه حسين : "إنا إذا درسنا أخبار الغزلين المحققين أو الإباحيين ، رأيناهم كلهم أو أكثرهم من أبناء المهاجرين والأنصار ، أو من المتصلين اتصالاً قوياً بأبناء المهاجرين والأنصار. وأن بلاد العرب بعد أن تم الفتح للمسلمين ، وبعد أن جاهدت في الاحتفاظ بالسلطان السياسي ، وأخفقت في الجهاد إخفاقاً شنيعاً ، وانتقل

---

(1) طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف سنة ١٩٩٨ ، ج٢ ص٥.

مركز الحكم منها إلى الشام ، كما انتقل مركز المعارضة منها إلى العراق –انصرفت أو كادت تنصرف عن الاشتراك في الحياة العامة.

وأساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوهم معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف ... ثم كان الخلفاء يصانعونهم ، وإن كانوا يعاملونهم معاملة قاسية ، كانوا يكرمونهم إكراماً ماديًا : كانوا يدرون عليهم الأموال ، ويوسعون عليهم في العطاء ، مراعاة لمكانتهم واصطناعاً لهم ، وكانوا في الوقت نفسه يمسكونهم بمعزل عن الحياة السياسية العملية ... فلها هؤلاء الشبان الأشراف الأغنياء اليائسون وأسرفوا في اللهو ، وتعزوا به عن هذه الخيبة التي أصابتهم في الحياة العامة ، ومن هنا نشأ عمر بن أبي ربيعه وأمثاله في مكة ، ونشأ الأحوص بن محمد وأمثاله في المدينة"[1].

وهكذا نرى أن طه حسين يفسر ظهور شعر الغزل الإباحي في مكة والمدينة في العصر الأموي تفسيراً سياسياً ، إذ يراه صدى للإخفاق السياسي الذي كان نتيجة لمكائد سياسية ذكية دبرها بنو أمية. أو أنه نوع من التلهي والسلوان عن خيبة الأمل في المجال السياسي.

٢- وكما فسر طه حسين ظهور هذا اللون الإباحي من الغزل جملة في هذا العصر تفسيراً سياسياً فإنه فسر الفروق التي تميز كل شاعر من شعرائه تفسيراً سياسياً أيضاً. فهو مثلاً يرى أن العرجي كان نزاعاً ومتطلعاً بقوة إلى المشاركة في السياسة لكنه أخفق ، ثم ووجه بالعقاب السياسي ، بخلاف عمر بن أبي ربيعه مثلاً ، يقول عنه طه حسين "أما العرجي فقد حاول الحياة السياسية وأراد أن يكون له شأن في أمور الدولة ، فلم يفلح ، وأحسب أنه لم يتعزّ عن هذا الإخفاق ، فأضمر للخلفاء ومن اتصل بهم حقداً وبغضاً.

---

[1] طه حسين : حديث الأربعاء ، ج١ ص١٨٨ ، ص١٨٩.

وكان هذا الإخفاق قد أثر في نفسه تأثيراً قوياً فأصبح سيئ الخلق فاحش اللسان قليل الرضا عن الناس ، ينصرف عنهم ما صرفه عنهم اللهو والعبث ، فإذا اضطر إلى مواجهتهم لم يجدوا منه خيراً ، ومن هنا هجا ناساً وعادى ناساً آخرين ، وانتهى به عنفه في حياته الخاصة وسوء خلقه في حياته العامة إلى أن ضُرب وشُهر ، وسجن حتى مات في السجن"[1]

ونتيجة لهذا التفسير السياسي للغزل الإباحي عند العرجي فإن طه حسين يجعلنا نقرأ هذا الشعر من منظور سياسي خاص ، فنحن لو قرأنا هذه الأبيات التي غنى بها المغنون والمنسوبة للعرجي ، دون أن نربطها بأي سياق سياسي ، فإننا سوف نجد فيها غزلاً خالصاً لشاعر ما ، حين يكشف عن علاقاته العاطفية التي لم تتحقق إلا في موسم الحج.

يقول العرجي :

عوجي علينا ربة الهودج	إنك إلا تفعلي تحرجي
إني أتيحت لي يمانية	إحدى بنات بني الحارث من مذحج
نلبث حولاً كاملاً كله	لا نلتقي إلا على منهج
في الحج إن حجت وماذا منى	وأهله إن هي لم تحجج

لكن طه حسين عندما يكشف النقاب عن السياق السياسي لهذه الأبيات ، يتغير معناها ، فصاحبها العرجي كان حفيداً لعثمان بن عفان رضي الله عنه ، وأنه كان متطلعاً لتولي سلطة سياسية ، وأن هشاماً بن عبد الملك قد كبت رغبته هذه كبتاً شديداً بل أدخله السجن من أجلها ، وإذا عرفنا أيضاً إن المرأة التي كان يتغزل فيها العرجي في هذه الأبيات لم تكن فتاة صغيرة السن ، بل كانت هي أم محمد بن هشام المخزومي خال هشام بن عبد الملك الخليفة الأموي ، والذي ولاه هشام بن عبد الملك على المدينة

---

[1] حديث الأربعاء ، ج١ ص٢٤٤.

والذي كان مصدر العنف السياسي الذي وجه ضد أبناء الأنصار والمهاجرين وبخاصة العرجي نفسه ، إذا عرفنا ذلك تبين لنا أن هذا الغزل الماجن يخفي تحت طياته هجاء سياسياً فاحشاً ، فهو غزل سياسي إذا صح القول.

ويمثل ذلك أيضاً تناول طه حسين شعر الغزل عند الأحوص بن محمد الأنصاري وعمر أبي ربيعه ، أما الأحوص فيرى طه حسين أنه يشبه العرجي إلى حد بعيد -رغم أن الأول من أبناء المهاجرين ، والثاني من أبناء الأنصار- غير أن غزل الأحوص كان أفحش وأغرق في مجال اللهو من غزل العرجي ، لأن طابعه السياسي كان أحد وأعنف ، يقول طه حسين : "غير أن لهو الأحوص كان أفحش من لهو العرجي".

وكما أن التشابه بين هذين الرجلين يرجع إلى مصدر واحد هو السياسة ، فكذلك الاختلاف بينهما يرجع إلى مصدر واحد هو السياسة أيضاً يقول : "كان الشباب في أشراف مكة والمدينة مضطراً إلى هذا اليأس السياسي الذي ذكرته ، ولكن هذا اليأس كان متفاوتاً أشد التفاوت بالقياس إلى شباب قريش وإلى شباب الأنصار ، كان المُلك في قريش ، وكان الشباب القرشي يستطيع أن يعتز بهذا الملك ، وإن أقصي عن مناصبة وحيل بينه وبين تصريف أموره .. أما شباب الأنصار فقد كان مضطراً إلى يأس مظلم شديد الظلام"[1].

أما عمر بن أبي ربيعه فمن الطريف أن طه حسين يفسر شعره في الغزل الحسي تفسيراً سياسياً أيضاً ، فعمر بن أبي ربيعه لم يقل بيتاً واحداً في السياسة ، ولم يقترب طول عمره من الحياة السياسية ، ولم يتطلع إلى شئ من أمور الإدارة ، باعتراف طه حسين نفسه ، إذ يقول فيه :" إن صاحبنا هذا قد اجتنب السياسة في حياته اجتناباً تاماً .. إنما كان رجلاً مترفاً من قريش ترك السياسة لأصحابها وانصرف إلى الحياة"[2].

---

(1) حديث الأربعاء ، ج١ ص٢٦١.

(2) المرجع السابق : ص٢٩٧.

لكن طه حسين يرى أن عمر بن أبي ربيعه رغم اجتنابه للسياسة فإنه كان يمثل العصر الذي يعيش فيه والبيئة التي نشأ فيها ، ولما كانت هذه البيئة بيئة مأزومه سياسياً مقصاة عمداً عن المشاركة في الحياة السياسية ، يعاني أبناؤها من الحرمان السياسي فإن ذلك ظهر واضحاً في شعره ، فإن لم يكن شعره معبراً عن ذاته الخاصة فهو تعبير عن الروح الجماعية للناس في مكة.

بل إنه يرى أن السياسة هي التي وجهت شعره هذا الاتجاه ، يقول طه حسين : "ومع هذا فنحن مدينون للسياسة الأموية بشعر عمر بن أبي ربيعه وما فيه من آيات أدبية خالصة من كدر السياسة. نحن مدينون بهذا الشعر لهذه السياسة الأموية ، فلو لا أنها وقفت من شباب قريش ومترفي الحجاز هذا الموقف .. لما ظهر شاعر كعمر بن أبي ربيعه"[1] وهكذا يرى طه حسين أن الإعراض عن الحديث في السياسة والانزواء بعيدًا عنها ، والزهد الشديد فيها هو أيضاً لون من السياسة ، لأنه شكل من الاحتجاج

٣- وكما يفسر طه حسين ظهور الغزل الإباحي في مدن الحجاز في العصر الأموي تفسيراً سياسياً ويفسر الفروق النوعية بين شعرائه تفسيراً سياسياً أيضاً فإنه يفصل مثل ذلك مع الغزل العذري الذي نشأ في بادية الحجاز ، فهو يرى أن بيئة البادية منيت بالحرمان السياسي نفسه الذي حرمت منه بيئة الحجاز ، لكن الحرمان السياسي الذي مارسه بنو أميه علي بيئة البادية لم يكن مصحوباً بإغداق في الأموال ، كما هو الشأن مع أبناء الصحابة في مكة والمدينة ، لأسباب سياسية أيضاً ، مما جعل غزل أهل البادية يعمد إلى التصوف والانطواء النفسي والعاطفي بل الجنسي وتعذيب النفس.

يقول طه حسين موازناً بين تأثير السياسة الأموية في كل من بيئة الحجاز الحضرية وبيئته البدوية :" كان أهل البادية الحجازية يائسين ، ولكنهم كانوا فقراء فلم

[1] المرجع السابق : ص٢٩٧.

يتح لهم اللهو ، وحيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية .. وإذن فهذان القسمان من الغـــزل أثر من آثار الحياة السياسية في أيام بني أمية ، اضطرت هذه الحياة السياسية أهل الحجـاز إلى الابتعاد عن العمل ، وأوقعت في قلوبهم اليأس ، ولكنها أغنت قوماً فلهوا وفسـقوا ، وأفقرت قوماً آخرين فزهدوا وعفوا ، وطمحوا إلى المثل الأعلى ، كذلك أفسر ظــهور هذين الفنيين من الغزل "[1].

حتى الأشعار والقصص المكذوبة التي رواها الناس في عصر بني أمية لشــعراء لم يثبت وجودهم بصورة قاطعة ، مثل المجنون ، ووضاح اليمن ، يعزوهـــا طـــه حســين لأسباب سياسية تتعلق بنظرية المؤامرة المدبرة من قبل حكام بني أمية ، ضد بادية الحجاز أو حاضرته.

٤- ويفسر طه حسين أيضاً شعر الغزل عند عبد الله بن قيس الرقيات وشــعر الخمــر والمجون عند الوليد بن يزيد تفسيراً سياسياً.

يقول عن عبد الله بن قيس الرقيات :" كان صاحبنا من أنصار عبـــد الله بـــن الزبير ، وكان مغالياً في نصر الزبيريين ، يحبهم أشد الحب ، ويبغض خصومهم من بـــني أمية بغضاً شديداً .. كان يخاصم بني أمية فتغزل بأم البنين ، امرأة الوليد بن عبد الملــك وبنت عبد العزيز بن مروان ، يريد من غير شك أن يغيظ عبد الملك وابنه الوليد وأخـاه عبد العزيز وغيرهم من رجالات بني أمية ، و لم يكن يريد أن يسوء أم البنين"[2].

<u>**لأنه كما يقول طه حسين كان عفيفاً ولم يكن يلجئه إلى الغزل إلا واحد من اثنين :**</u>

أولهما : هجاء بني أمية بغضاً لسياستهم عن طريق التغزل في نسائهم.

ثانيهما : الهروب من الواقع السياسي المؤيس. وكلا الدافعين سياسي خالص.

---

(1) حديث الأربعاء ، ج١ ، ص١٩٠.

(2) المرجع السابق : ص ٢٥١-٢٥٣.

أما الوليد بن يزيد فيرى طه حسين أن السبب في لجوئه إلى شعر اللهو والمجون والخمر هو الاضطهاد السياسي ، يقول :"كان الوليد مضطهداً أيام هشام فكان هـذا الاضطهاد يضطره إلى اللهو واللعب"[1]. ويرى طه حسين أن المطامع السياسية هي التي عملت على التهويل على الوليد ، والتشنيع عليه ، والمبالغة في وصفة بالفجور.

يقول عنه طه حسين :"كان شقياً سيئ الحظ جنت عليه الظروف السياسية التي عاش فيها ... وأول هذه الظروف السياسية التي جنت على الوليد أنه كان ولياً لعهد أبيه يزيد بن عبد الملك ، ولكنه كان غلاماً ، فتوسط بينه وبين أبيه في الخلافة عمه هشام بن عبد الملك ، ولم يكد يتم الأمر لهشام حتى طمع في الخلافة لأبنه ، وأراد أن يخلع الوليد من ولاية العهد ، وبأي شئ يشنع هشام على الوليد حتى ينفر الناس منه ويصرفهم عن بيعته إلا بالدين وذكر الفجور والفسوق .. فأذاع عن الوليد ما أراد أن يذيع من اللهو والمجون والإدمان والكفر والزندقة"[2].

٥- ولم يقتصر طه حسين على تفسير جميع ألوان الغزل في العصر الأموي تفسيراً سياسياً بل عمد إلى تفسير نزعة شعر الجهاد والزهد في الدنيا وحب الآخرة في شعر الخوارج أو أشعار الزهاد العباد تفسيراً سياسياً أيضاً ، إذ رأى أن كلاً من نزعة الزهد والتضحية بالدنيا من أجل الآخرة في شعر الزهاد والخوارج ، ونزعة الحرمان العاطفي في الشعر العذري والذي يسميه زهداً أيضاً ، تنبع من معين واحد وهو التصوف النفسي ، الناشئ من الحرمان السياسي. يقول طه حسين : "ظهر هـذا الزهد أو هذا الميل إلى المثل الأعلى في مظهرين مختلفين اختلافاً شديداً : أحدهما الزهد الديني الخالص الذي نجد له صدى في أشعار هؤلاء الخوارج .. والآخر هـذا الغزل العفيف "[3].

---

(1) حديث الأربعاء ، ج١ ، ص١٤١.

(2) المرجع السابق : ص١٤١.

(3) المرجع السابق : ص١٩٠.

بعد كل ذلك نستطيع القول بأن طه حسين يفسر الشعر في العصر الأموي كله تفسيراً سياسياً ، فلم يكد طه حسين يترك ظاهرة من ظواهر الشعر في هذا العصر إلا وأرجعها لأسباب سياسية ، فلم يبق من الشعر الأموي بعد ذلك إلا الأشعار الصريحة في علاقتها بالسياسة ، مثل أشعار جرير والفرزدق والأخطل وسائر شعراء الأحزاب السياسية والتي لا تحتاج إلى إيضاح ، وهي أشعار ذات دوافع سياسية خالصة.

ثانياً : في العصر العباسي :

فإذا انتقلنا إلى العصر العباسي فإن طه حسين يرى أن المظهر السياسي العام الذي طرأ على الحياة في هذا العصر هو غلبة الفرس على الحكم ، وسيطرتهم على أمور الدولة العباسية ، ومن ثم إقصاء الجنس العربي وإبعاده عن مركز اتخاذ القرار السياسي ، يقول :" إن الحياة السياسية نفسها تغيرت في هذا العصر تغيراً شديداً مختلفاً فكان السلطان الفعلي للفرس.

ولم يكن خلفاء بني العباس يحبون البادية ، ولا يحنون إليها ، ولا يتكلفون في قصورهم عيشة أهلها ، وإنما قطعوا بينهم وبين هذه العيشة كل صلة ، واتخذوا لأنفسهم من ملوك الفرس مثلاً يحتذونها في ضروب الحياة ، ولم يحيطوا أنفسهم بالقواد والمشيرين من زعماء العرب ورؤساء القبائل ، كما كان يفعل الخلفاء من بني أمية ، وإنما استوزروا الفرس ، واستشاروهم ، وقصروا أو كادوا يقصرن عليهم قيادة الجيش ومناصب الدولة[1].

وهذه الحياة السياسية الجديدة كانت لها آثارها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لكن من الناحية الأدبية عملت على ظهور الاتجاهات التالية :

١-استئثار الفرس بالسلطة السياسية "أكره الشعراء على أن يتركوا السياسة لأهل السياسة"[2] مما جعل الشعراء من أمثال أبي نواس والحسين بن الضحاك ومن على

---

(١) حديث الأربعاء ، ج٢ ، ص٢١.
(٢) حديث الأربعاء ، ج٢ ، ص٢١.

شاكلتهم ينغمسون في اللهو والمجون والإباحية في القول الشعري ، ويسرفون في ذلك إسرافاً شديداً. كما جعلهم ذلك يسرفون في حرية الفكر ، وازدراء القديم ، والتمرد على كل ما هو موروث من تقاليد أدبية أو اجتماعية أو أخلاقية أو دينية ، مما أدى إلى ما يعرف بظاهرتي الشعوبية والزندقة في الشعر.

٢-إن هذا الإقصاء السياسي أدى أيضاً إلى نشوء ظاهرة الزهد التي بدت في الشعر العباسي ، فقد انطوى فريق من الناس وانزووا على أنفسهم ، وزهدوا في الحياة الدنيا وبالغوا في الفرار منها ، كما هو الحال عند الشعراء الزهاد.

٣-أن هذا الإقصاء السياسي للجنس العربي ، وظهور الزندقة والمجون وازدراء للقديم ، دفع قوماً إلى التعصب للقديم نفسه ، والتمسك به ، والإسراف في ازدراء الجديد ، مما دفع إلى نشوب المعركة بين القديم والجديد.

ثم يقول طه حسين بعد أن يبين تأثير السياسة في كل هذه الاتجاهات الشعرية :
"وليس يعنينا الآن أن تكون النهضة السياسية الفارسية وحرصها على الانتقام من العرب والاستئثار دونهم بالسلطان مصدر هذا التغيير ، وإنما الذي يعنينا أن هذا التغيير قد وجد وقوى حتى ظهر في الشعر ظهوراً جعل إنكاره مستحيلاً ، فيكفي أن تقرأ شعر أبي نواس وما كان بينه وبين أصحابه وخصومه من معارضة ومناقضة ، ولتعرف مقدار هذا التغير ، ثم إن هذا التغير نفسه قد انتج نتيجته الطبيعية فنهض القديم للدفاع عن نفسه ، واشتد الجهاد بينه وبين الجديد "[1].

وهكذا فإن طه حسين يعلل الظواهر الفنية في العصر العباسي كما عللها في العصر الأموي ، تعليلاً سياسياً ، فالإقصاء السياسي في كلا العصرين أنشأ ما يسمى بظاهرتي الزهد واللهو . الزهد متمثلاً في الغزل العذري وشعر التضحية والفداء ، وشعر التصوف والزهد ، واللهو متمثلاً في الغزل الإباحي وشعر المجون والخمر. لذلك نرى طه

---

[1] حديث الأربعاء ، ج٢ ، ص٢٢-٢٣.

حسين يوجد علاقة ما بين شعر أبي نواس وشعر أبي العلاء المعري ، رغم تباين طبيعتهما.

بل يرى إن السياسة أيضاً قد لعبت دوراً لا يستهان به في شعر العصور التي سبقت ظهور السياسة في الحياة العربية ، فهو يفرق بين شعر الحطيئة وشعر كعب بن زهير تفسيراً يقترب من التفسير السياسي ، ويرجع الكثير من أسباب نحل الشعر الجاهلي على أيدي الرواة في العصر الأموي لأسباب سياسية أيضاً.

وبعد.. فإن النتائج التي يمكن أن نستنبطها من كل ذلك :

١-أن طه حسين يرى أن الأدب صورة من الحياة ، لكنه يرى أن العامل السياسي هو أكبر مظهر من مظاهر هذه الحياة ، وأنه هو العنصر المهيمن على سائر العناصر الأخرى، ومن ثم فإنه يتخذه مدخلاً لتفسير جميع الظواهر الفنية في الأدب.

٢-أن الفترة التي عاش فيها طه حسين ، ومارس فيها السياسة ، خلال تقلبه بين الأحزاب المصرية المختلفة ، صنعت في فكره مفهوماً خاصاً لمعنى السياسة ، مفاده أن الحياة دائماً لها ظاهر طاهر براق خادع ، ولها باطن حقيقي خفي ، وأن هذا الباطن مليء بالمؤامرات والدسائس والمطامع السياسية والمصالح الشخصية ، هذا الباطن فاسد وشرير ولكنه هو الذي يسير الحياة ، وإننا إذا أردنا أن نعرف الأسباب الحقيقية للظواهر الإنسانية ومنها الظواهر الأدبية ، فإنما يجب علينا أن نبحث في هذا الباطن ، ولذلك نراه يعلل الظواهر الأدبية والعاطفية بما فيها الحب والزهد باعتبارها أثراً للمؤامرات والمطامع السياسية.

٣-إن هذا النوع من الدرس الذي نقدمه عن طه حسين يعد فاتحة لدراسات نقدية في المستقبل لم تنل العناية الكافية من النقاد ، مثل دراسة تأثير الإقصاء السياسي على الأدب ، أو تأثير الديمقراطية أو الاستبداد على الأدب. وبخاصة تأثير هذه الجوانب السياسية على المكونات الداخلية للنص الأدبي ، لأن طه حسين عند تفسيره للظواهر الأدبية لم يتطرق إلى بيان تأثير السياسة على تشكيل الصورة أو الرمز أو البناء الفني للجملة أو للنص في صورته الجزئية ، بل توقف فقط عند العلل العامة لنشأة هذه الاتجاهات.